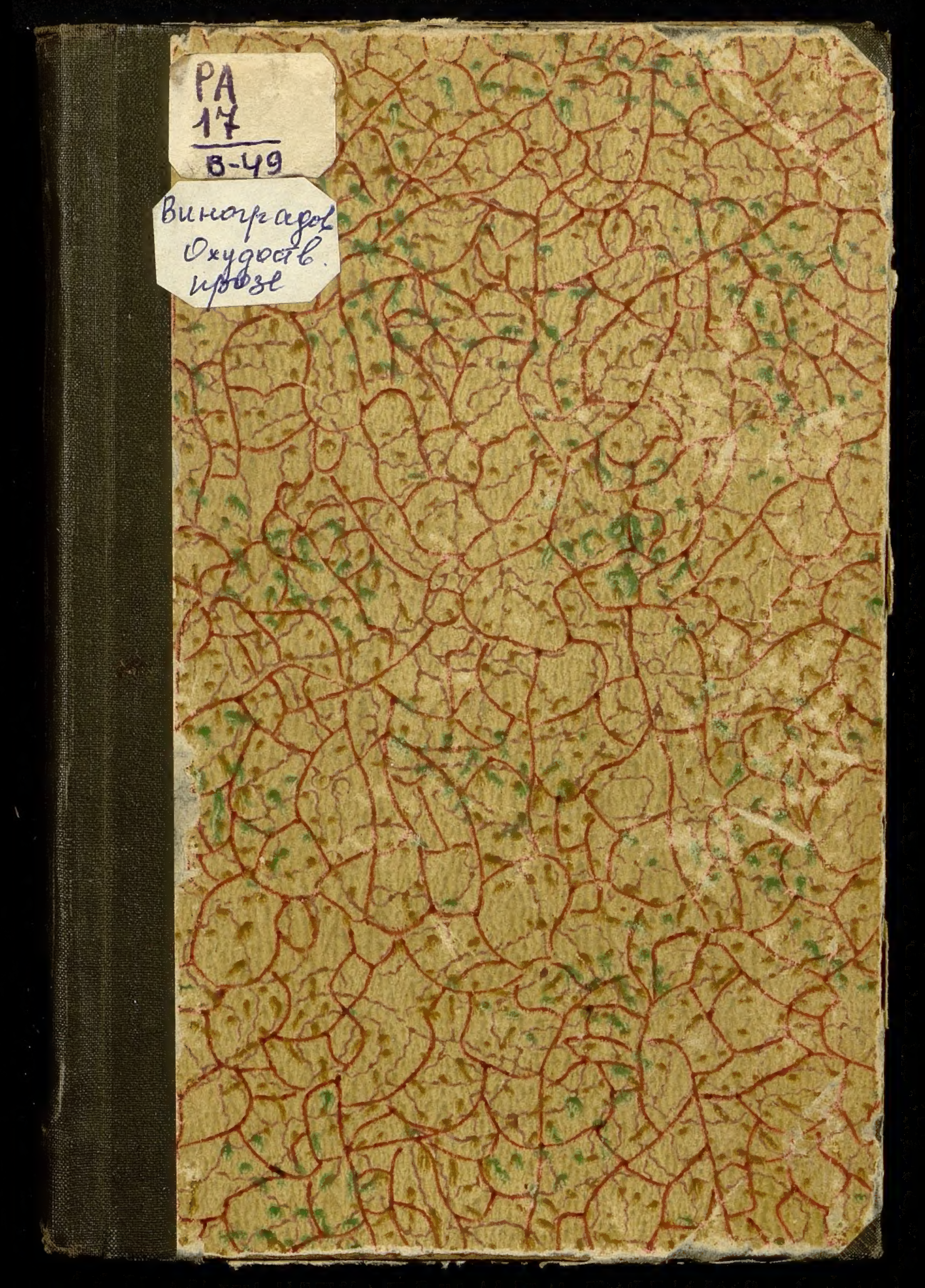
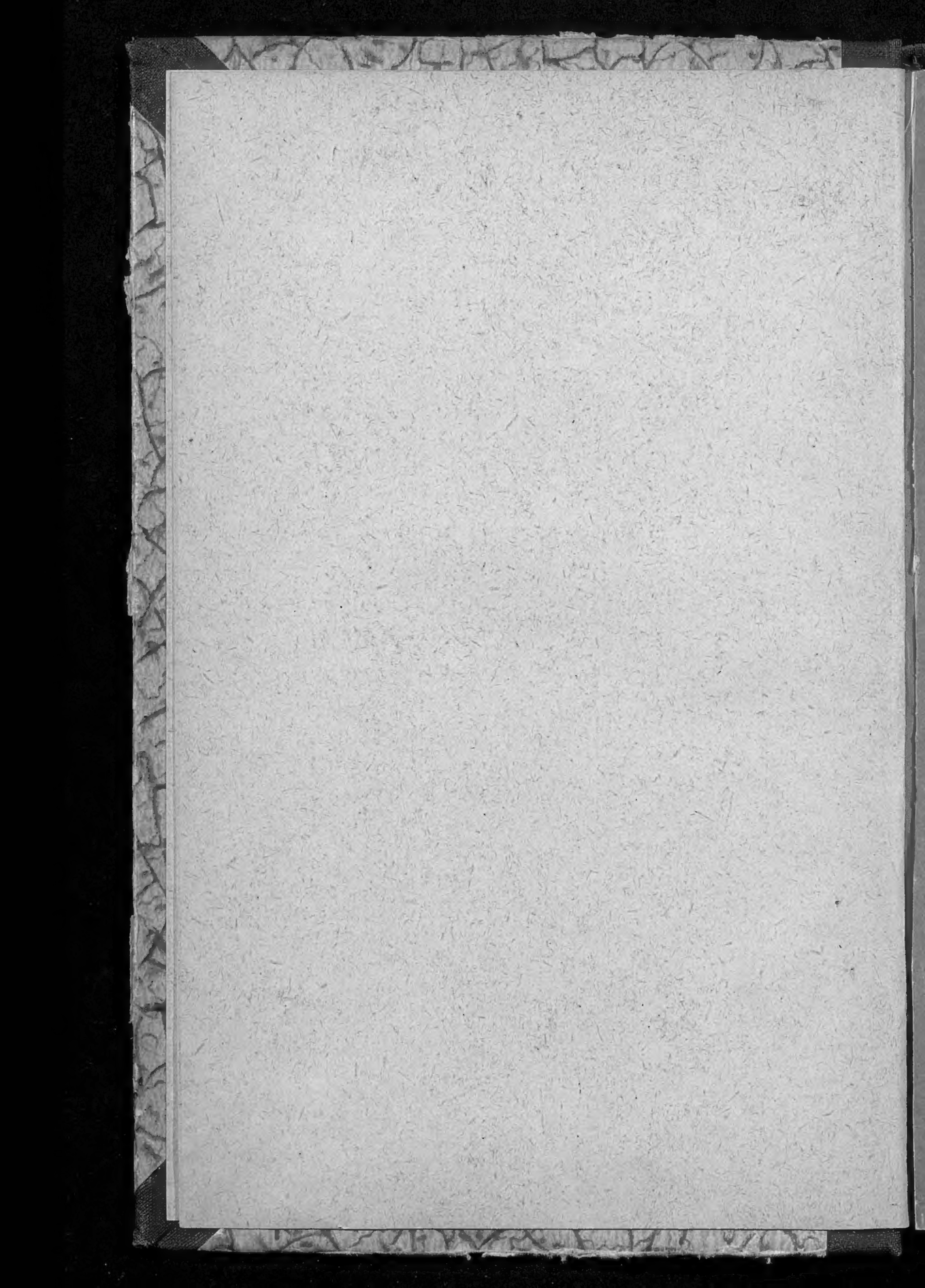

РА
17
В-49
Виноградов
О худож.
прозе



2 р. 25 к.

В. В. ВИНОГРАДОВ

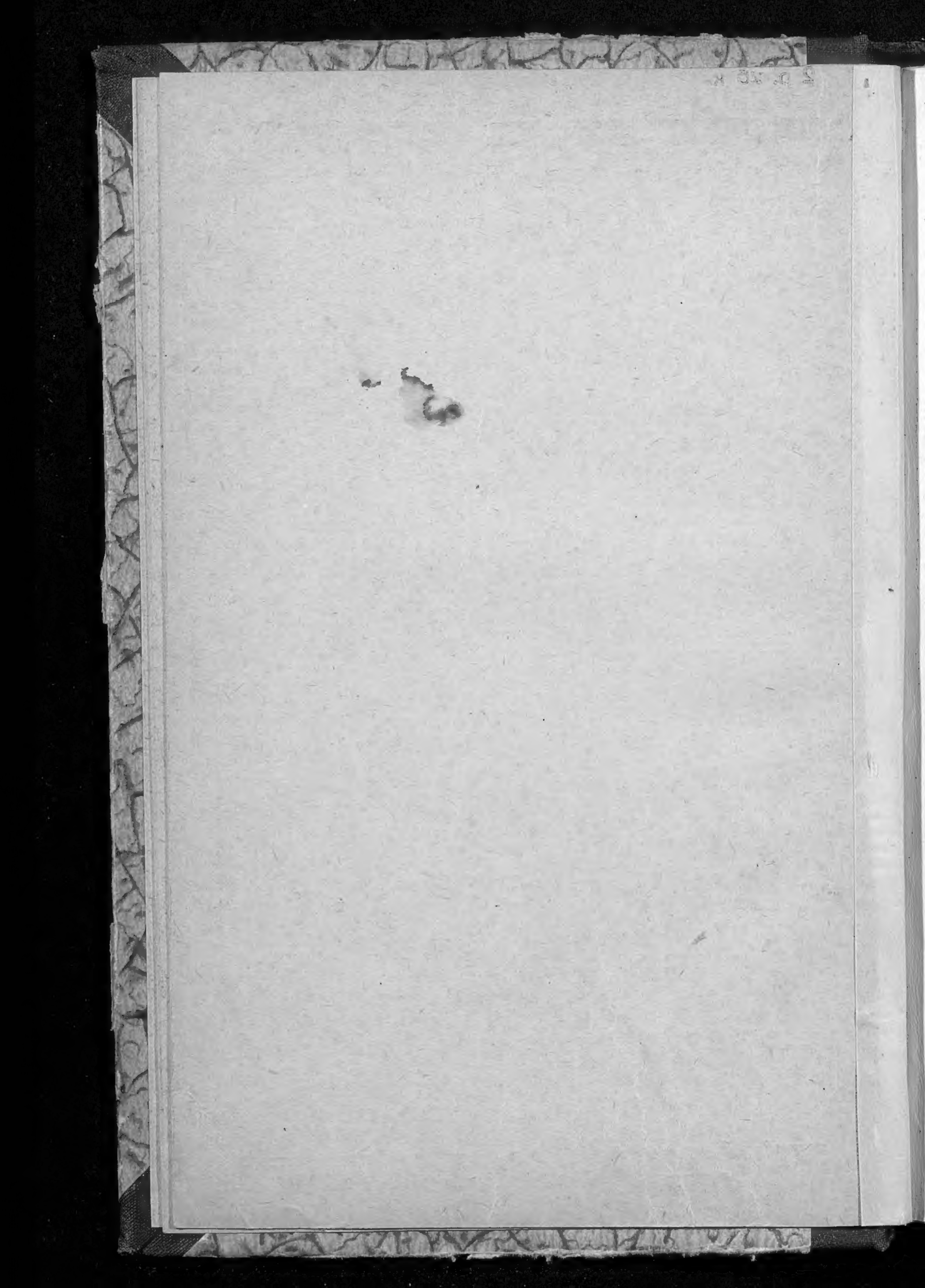


# О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1930

Л. Хижинский



В. В. ВИНОГРАДОВ

# О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ






ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1930 ЛЕНИНГРАД




Х. 50 Гиз № 33424/л.
Ленинградский Областлит № 44283
12 л. Тираж 3.000

## ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Труды В. В. Виноградова, одного из талантливейших представителей нашего молодого поколения лингвистов, заслуживают самого пристального внимания и самого деятельного изучения.

Богатая и глубокая эрудиция, тонкость и изощренность стилистического анализа, интерес к новым проблемам языкознания и умение по-новому ставить и заострять старые вопросы — все эти черты неотъемлемо присущи лучшим работам В. Виноградова.

Думается, что к их числу может быть отнесена и последняя, новейшая его книга — «О художественной прозе». Для современного читателя она должна быть особенно интересна тем, что в ней трактуются проблемы речи риторической, «убеждающей», ораторской, т. е. того вида речи, того словесного жанра, который получил у нас огромную популярность и богатейшее практическое приложение именно теперь, в революционные годы, в условиях широкой свободной общественности.

Мы полагаем, что разработка проблем н о в о й риторики является одной из самых актуальных социальных задач современной лингвистики. Работа «О художественной прозе» В. Виноградова существенна и интересна уже хотя бы по одному тому, что она эти проблемы ставит.

Но вместе с тем не приходится скрывать, что разработка и разрешение многих проблем идет у В. Виноградова в разрез с основами и общими принципами марксистского языкознания. Этого не следует замалчивать в интересах обеих сторон. Первая часть настоящей книги — «Язык литературно-художественного произведения» — в этом отношении особенно любопытна и примечательна.

Все основные работы В. Виноградова дают основания причислить его к той лингвистической школе абстрактного нормативизма, — так условно определим ее, — основоположником которой был де-Соссюр и которая достаточно широко известна под именем Женевской лингвистической школы. Методологические позиции и общий идеологический кругозор именно этой школы питали и питают лингвистический формализм В. Виноградова с его тенденцией отрыва языка от других областей идеологического творчества, с его стремлением трактовать язык, его формы, системы и законы не только в их специфике, что совершенно правильно, но и в их мнимой самообусловленности, так сказать, самочинности и имманентности.

Отнюдь не противоречит этому то обстоятельство, что В. Виноградову во всех его работах свойственна ориентация на семантику, т. е. как раз на учение о смысле слова (см. хотя бы его статью «О задачах стилистики»). Он действительно, склонен изучать слово в сложном контексте его смысловой структуры. Но поскольку семантический ряд трактуется В. Виноградовым формально-логически, а не социологически, мы имеем право говорить о формалистическом уклоне даже его семантических интерпретаций.

Книга О «художественной прозе» не свободна от этих тенденций. Начиная с очень многих положений общего характера и кончая типичной терминологией (langue, langage, parole), она продолжает линию Соссюра и Женевской школы.

Но в то же время обращение к проблемам истории языка и в особенности изучение эволюции живых языковых систем уводит В. Виноградова все дальше и дальше от абстрактного лингвистического нормативизма.

В работе «О художественной прозе», ставящей проблему изучения языка конкретных художественных произведений, этот отход с позиций Женевской школы должен был сказаться особенно наглядно и решительно.

И действительно, в этой книге сам В. Виноградов указывает, что «транспозиция в историю литературы общих теоретических предпосылок Соссюра, даже в том случае, когда она будет оправдана раскрытием основных историко-литературных понятий, может привести к изучению лишь внешних форм литературных произведений» и что подлинная структура литературного языка много сложнее «чем плоскостная система языковых соотношений Соссюра». Не случайно в «Художественной прозе»

сочувственно цитируется несколько раз антипод Соссюра и женевцев — Фосслер. Не впадая в субъективизм и психологизм, свойственный фосслерианству, В. Виноградов все же Фосслером корректирует Соссюра.

Казалось бы, что преодоление абстрактного нормативизма должно было бы привести В. Виноградова, во-первых, к отказу от лингвистического формализма и, во-вторых, к социологической постановке и трактовке лингвистических проблем.

И в этом отношении сдвиг в последней книге В. Виноградова несомненно есть. Лингвистический формализм в этой книге очень смягчен и затушеван. Не подлежит сомнению, что, скажем, лингвисты из московской формалистической группы В. Виноградова «своим» не признают.

Не то с социологизмом, который в данном случае мы понимаем, — это необходимо оговорить сейчас же, — как лингвистическую спецификацию общего метода диалектического материализма. Иного «социологизма», иной «социологии» для нас не существует. В этом отношени социологизм Женевской лингвистической школы для нас более чем спорен.

В. Виноградов же с последовательным, а порою как будто даже нарочитым упорством подчеркивает свою свободу от «панацеи социологического метода», очевидно, усматривая в этом некую особую доблесть.

Приходится пожалеть, что к этому вопросу В. Виноградов отнесся без того внимания, которого он заслуживает. Ведь все, сказанное им по адресу социологического метода в лингвистике, является не принципиальной аргументацией против него, а только поверхностными выпадами полемического свойства, вроде приведенной выше «панацеи».

Во всяком случае спорить тут не с чем; автор не дает для этого достаточно веского и серьезного материала.

Но если не спорить, то договориться все же следует. Если В. Виноградов, отмежевываясь от социологизма, имеет ввиду только те «вульгарные догмы социологической интерпретации», о которых он пишет в своей книге, то, конечно, в ответственной марксистской лингвистической мысли он найдет только своего союзника. Неужели еще не ясно, что марксизм, как диалектический материализм, является самым непримиримым врагом именно вульгаризации и догматизма?!.

Но если речь идет не только об отмежевании от вульгаризаторов, если В. Виноградов, кстати сказать, признающий язык

социальным явлением, полагает возможным и достаточным «имманентное» изучение языка, вне его социальной обусловленности, то мы решаемся утверждать, что такая позиция методологически ложна и прагматически бесплодна.

Строя методику изучения языка литературно-художественного произведения, В. Виноградов выдвигает ряд интереснейших проблем — внутренней дифференциации типов литературной речи, соотношения ее с бытовой прозой и т. д. Подводя итоги, он пишет: «Таким образом на основе этих скрещивающихся делений представить структуру основных типов речи литературно-художественных произведений в ту или иную эпоху и их эволюционные возможности, обусловленные смешением «жанров» и взаимодействием с формами устной и письменной бытовой речи, разъяснить специфические особенности каждого из этих типов — первая задача науки о речи литературно-художественных произведений».

Если это и первая, то все же не единственная задача. Голым описанием основных типов литературной речи научное изучение ограничиться не может. Уже переходя к изучению структуры, а тем более эволюции этих типов, мы неизбежно наталкиваемся на моменты социального порядка, без ориентации на которые ни структура литературной речи в данный исторический момент, ни эволюция ее не будут понятны. Сам В. Виноградов прекрасно показывает это на судьбе бытовых диалектов. Он пишет: «Понятно, что не все объективно существующие «диалекты» вовлекаются в это «светлое поле» литературной жизни. Также понятно, что группировка их в одной системе общего языка резко отличается от соотношения их в другую эпоху. Можно даже сказать, что литературному языку в иные эпохи как бы заново открываются диалекты, прежнее воздействие которых на его систему уже успело ассимилироваться. «Содержание», сигналы и структура таких диалектов в каждой системе письменно-книжной и устной речи литературно-образованных людей имеют свои отличия. Вот такое-то изучение клином врезается в сферу литературно-художественного творчества, в языковой контекст литературы. Но в этой сфере объект изучения принимает иные очертания. Элементы социальной «диалектологии интеллигентского языка» могут быть тут использованы, как символические знаки соотношения художественных образов с той или иной социальной средой».

Не только могут, но и должны. Без учета этой соотнесенности,

этой социальной обусловленности не может быть изучен ни данный диалект, ни ассимилирующая его языковая система, ни историческая смена различных систем. Короче говоря, вне социологического (марксистского) метода невозможна научная теория и история языка.

Недостаточно считаясь с этим, боязливо отгораживаясь от социологизма, В. Виноградов неизбежно обрекает себя и свою методологию на половинчатость, двусмысленность и неопределенность.

Доказательств этого в книге «О художественной прозе» имеется не мало. Вот — одно из них. В. Виноградов говорит о переплавке «вне-литературных» диалектов в литературном языке. Он совершенно верно намечает пути и характер этой дифференциации. Но когда он утверждает, что «дифференциация их здесь не диалектологическая и даже не социологическая, а сюжето-логическая и социально-характерологическая», весь вопрос непоправимо запутывается, что сказывается даже на построении его собственного утверждения. Ведь если «с о ц и а л ь н о-характерологическая», то как же — не социологическая? Как могут быть не социологичны чисто социальные категории?

Другой пример. В. Виноградов совершенно правильно отграничивает «субъекта литературы» от «субъекта общего письменно-разговорного языка». Признавая «бытовую социологию языка», он готов субъекта разговорного языка интерпретировать социологически, как определенный социально-языковый коллектив. Субъект же литературы, по В. Виноградову, не может быть обоснован социологически, потому что он является не социально-бытовым коллективом, а творческой личностью, творческой индивидуальностью. Но разве индивидуальность — понятие не социологическое? Как вне социологии может быть изучена индивидуальность во всех ее творческих проявлениях?

Субъект литературы и субъект бытовой речи — разные субъекты; в этом В. Виноградов прав. Но оба они — явления социального порядка, — этого В. Виноградов не учел.

Мы уверены, что В. Виноградов, живой, талантливый и пытливый ученый, неминуемо придет к социологическому методу. Язык — явление социальное, классовое, а не «филологическое» и не «стилистическое». Логика самого материала должна привести исследователя его к социологизму без кавычек.

Пока этого нет. Книга «О художественной прозе» В. Виноградова пытается изучать социальное явление вне социологического метода. Этой тенденцией она чужда марксистской лингвистике. Но и последняя может, по нашему мнению, не мало извлечь из книги В. Виноградова: не только из богатого и ценного фактического материала этой книги, но — диалектически — и из общей методологической позиции ее автора.

---

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга «О художественной прозе», по замыслу автора, должна была обнять — вместе с вводной статьей об языке литературного произведения — замкнутый круг тем, которые тяготеют, как к центру, к проблеме «бытовой», «социально-прагматической» природы прозы. Поэтому предполагалось очертить пределы этой книги вопросами сказа и риторических форм. Но в таком объеме сохранить ее типографское единство оказалось трудным. Пришлось вынуть из нее главы: «О формах сказа в художественной прозе» и их скомпоновать в особую книгу. Вот их — состав: 1) «Проблема сказа в стилистике»; 2) «Образ автора в сказе»; 3) «Языковая структура сказового произведения» (Язык жития прот. Аввакума); 4) «О непрямых и смешанных формах сказа».

От этой ампутации пострадала стройность изложения. Из целостной книга превратилась в сборник, распадающийся на две половины (нечто в роде «диптиха»): 1) «Язык литературно-художественного произведения и 2) «Поэтика и риторика». Тем не менее композиционный стержень книги ясен: статья об языке литературного произведения содержит общее методологическое введение в теорию прозаической речи; а в цикле глав под названием: «Поэтика и риторика» делается попытка на конкретном материале осмыслить одну (и при том забытую современной филологией) категорию прозаических форм.

Эта книга является как бы «цитатой» из тех курсов, которые читались мною в Государственном Институте Истории Искусств, в Московском и Ленинградском Университетах под разными заглавиями вроде: «Язык прозы и драмы», «Стилистика», «Теория литературно-художественной речи». Она находится в тесной связи с следующими тремя моими книгами, подготовленными

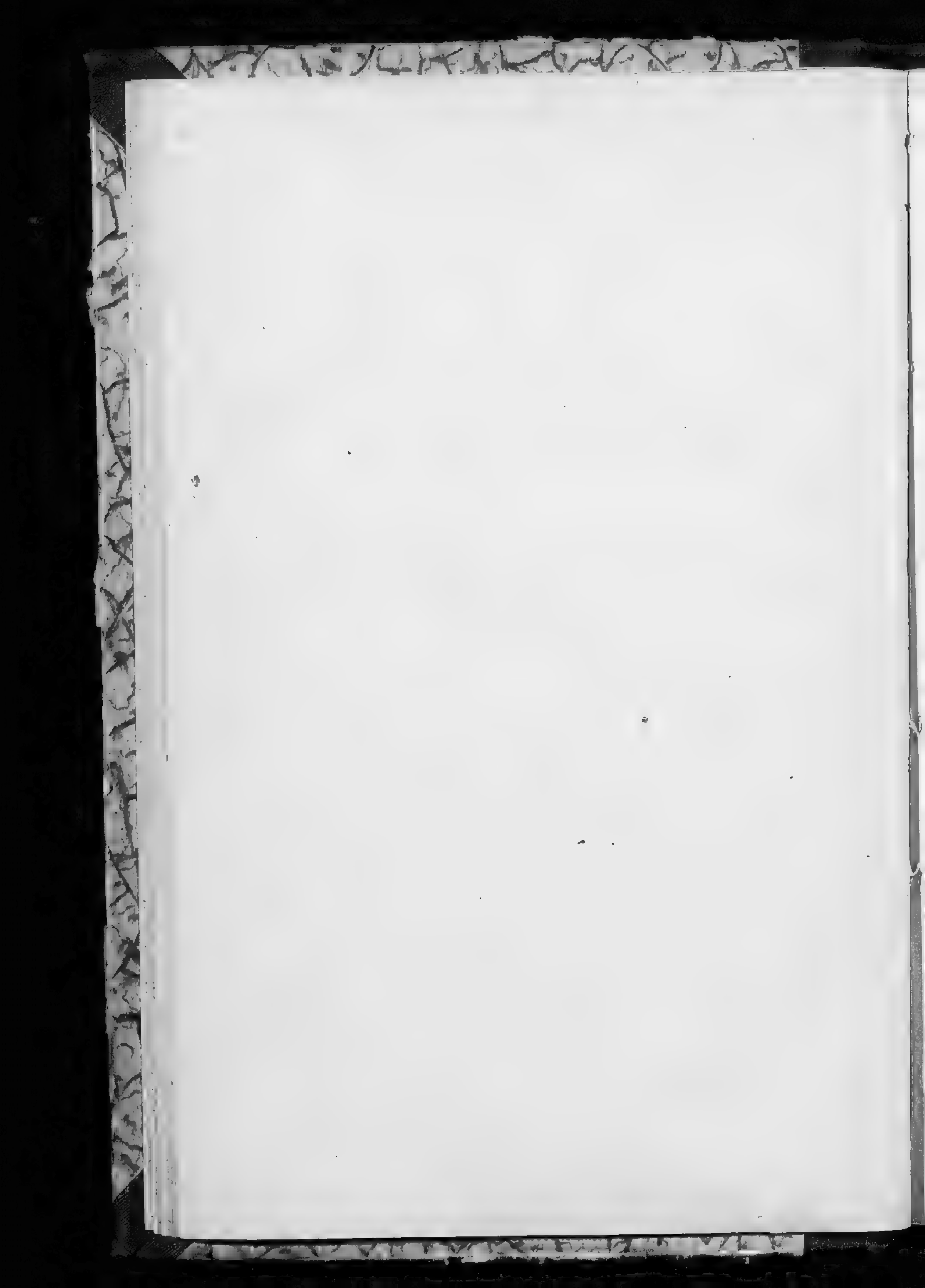
к печати: 1) «Формы сказа в художественной прозе», 2) «Образ автора в художественном произведении», 3) «Язык драмы».

Теперь, когда главным предметом моих изысканий стал литературный язык начиная с XVII в. (особенно XVIII — XIX в.), я подвожу итоги когда-то увлекавшим меня работам по стилистике прозы и драмы.

*Викт. Виноградов.*

1929 г. Марта 26.

# ЯЗЫК ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



## I. ИСТОРИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА И ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ

Всякий литературный памятник, представляющий организацию словесного материала, подлежит ведению лингвиста, который рассматривает его, как представителя языкового типа, органически выросшего в определенной социальной среде и очерченного точными хронологическими границами. Изучаемые под таким углом зрения, языковые особенности памятника имеют интерес для лингвистики в той мере, в какой они характеризуют языковую систему некоторой социальной группы в известную эпоху ее жизни, являются осколками застывшего скульптурного слепка с живого диалекта. Оторванные от индивидуального творчества автора, от смыслового строя его литературных композиций, они вовлекаются в цепь однородных лингвистических явлений и вместе с ними устанавливают этапы эволюции языковых форм. Однако, приемы диалектологической интерпретации предполагают методологическую отграниченность социально-диалектических форм от литературно-стилистических категорий в структуре художественного произведения.

В русской филологии до самого последнего времени существует наивное представление о характере отношений языка литературно-художественного произведения к «общему» письменному языку современной эпохи. Памятник индивидуально-словесного искусства непосредственно рассматривается, как источник для изучения общей, социально-условленной системы «литературной» речи. Это — наследие эпохи натурализма. До 40-х годов XIX в. история литературного языка, под которым понималась книжная речь, сводилась к истории речи литературно-художественных произведений. Язык талантливых писателей —

был стержнем этой истории, и стилистика индивидуального творчества была основой понимания принципов языковой эволюции. История смены языковых систем, созданных великими художниками слова, обобщалась до значения истории коллективного литературно-книжного языка. Но язык писателя не столько исследовался, сколько подвергался суммарной характеристике. [1] (Ср. Шевырев. Взгляд на современную русскую литературу. Состояние русского языка и слога. Москвитянин, 1842, № 2.) Буслаев в своей замечательной книге: «О преподавании отечественного языка» (1844) еще следует этой традиции. Я. Грот в своих статьях, отчасти объединенных в труде: «Филологические розыскания», расширяет изучение лексики литературных произведений, стремится понять язык писателя на фоне современных ему и предшествовавших литературно-языковых традиций. Но история языка «генералов» попрежнему выдается за историю «общего» литературного языка. Проблема языка литературного произведения тонет здесь в вопросе об языке писателя.

Еще дальше от понимания эволюции русского литературного языка ушла русская филология, когда была перенесена на литературную речь методика этно-диалектологических изучений. Работы Е. Ф. Будде особенно ярко показывают этот разброд в приемах исследования литературно-художественного памятника. Смена одной методологии другою обусловлена была не только общим поворотом в лингвистике от литературных, письменных языков к живой народно-диалектической речи. Но она находила себе опору в растущем от 20 — 30 годов XIX века процессе диалектизации русского литературно-книжного языка. Нормы разных литературно-языковых контекстов, установившиеся во второй половине XVIII в. и подвергавшиеся «чистке», кодификации и «демократизации» в первой четверти XIX в., со второй половины 20-х годов ломаются. Литературно-книжная речь постепенно уступает решительному натиску городского просторечия, разных профессиональных диалектов и жаргонов. Принципы «натурализма» (вернее «натуризма») влекут к анализу форм литературно-книжной речи с точки зрения тех социально-бытовых языковых расслоений, которые послужили «натурой» для литературы.

---

[1] Грамматическую нормализацию оставляю в стороне. Ср. работы после ломоносовско-шишковского периода: Греча, Востокова, Павского и др.

Продолжают в литературной критике пережиточно существовать те нормативные тенденции стилистической оценки, которые вели свой род от эпохи классицизма. Но от них пугливо открещивалась русская филологическая наука. Язык литературного произведения в русских лингвистических работах конца XIX — нач. XX в., с налету разбитый на грамматико-морфологические или (что было реже) на лексикологические осколки, распределялся по внешним категориям народно-диалектологической классификационной схемы или по условным рубрикам традиционной грамматической терминологии из области письменной речи. Так проф. Е. Ф. Будде изучал произведения Карамзина, Пушкина, Гоголя, Мельникова-Печерского и других писателей; так В. И. Чернышев описывал язык Вас. Майкова, Н. Некрасова и других поэтов. Был выработан трафарет грамматических и синтаксических извлечений из литературно-художественного произведения, и язык почти всех писателей XVIII в. и первой трети XIX в. в работах В. А. Истомина (печатавшихся на страницах «Русск. Филологич. Вестн.», начиная с 34 т.) оказался разнесенным по рубрикам этого трафарета. Не надо думать, что эта традиция, которая разветвляется на несколько течений, окончательно преодолена или существенно видоизменена в современной русской лингвистике. Вопрос о взаимоотношениях общеписьменного языка, разговорного языка интеллигенции и языка литературно-художественных произведений традиционной лингвистике продолжает казаться необыкновенно простым и ясным. Стираются всякие дифференциальные знаки между разными значениями «литературности». Вот как С. П. Обнорский в своей работе: «Именное склонение в современном русском языке» (1927) трактует понятие литературного языка: «такая же пестрота форм наблюдается в литературном языке, имея в виду язык писателей (19 стр.).

«Они же (формы: матерь, дочерь. В. В.) в качестве зват. формы употребительны и в современном литературном языке (ср. Гриб. 1812 год; Лерм. Молитва; Остр. На вс. мудр., IV, 2; В. Соловьев. Из Петрарки) (15 стр.)». Так «современный литературный язык» отыскивается у Грибоедова, Лермонтова, в лирике Вл. Соловьева и в речи персонажей Островского. С другой стороны, говорится о влиянии литературного языка (т. е. разговорного языка образованных горожан), «медленно, но непрерывно отлагавшегося и отлагающегося в области северновелик. наречия» (23 стр.).

Нет необходимости в других примерах и комментариях. Без них ясно, что при такой путанице в понимании и «определении» литературного языка говорить об эволюции литературной речи или об эволюции языка литературно-художественных произведений в XIX в. не приходится.

Этот процесс научного отрыва литературного языка от «литературы» и от понимания роли «литературы» в языковом контексте литературно-образованных людей той или иной эпохи привел к тому жалкому положению, в котором находится русская наука о русской литературной речи.

Правда, эта безотрадность ситуации острее всего ощущается в вопросах истории литературного языка. В иных направлениях ее можно смягчить указанием на имена А. А. Потебни, А. А. Шахматова и Бодуэна де-Куртенэ с его школой. [1] Действительно, направляющая роль их научных работ в области русского литературного языка громадна. А. А. Шахматов, кроме каталогизации морфологических и синтаксических явлений литературной речи с их историческим освещением, вскрыл культурно-исторические и социологические основы эволюции «обще-русского», письменного и разговорного языка, связал историю отдельных его слоев с историей языка политических столиц (Киева, Ростова, Москвы) и городских центров вообще. [2] Но проблема языка литературно-художественного произведения — на фоне общего литературного контекста данной эпохи — от Шахматова была далека. И вопросы о предметно-смысловых формах слова являются самым уязвимым местом в его лингвистических конструкциях.

Напротив, сила Потебни — там, где он порывает всякие связи с «действительностью» социально-бытовой, и проблему

---

[1] Вспомнить можно огромное влияние Потебни на поэтику символизма (статьи Андрея Белого, Вяч. Иванова, Вал. Брюсова). «Футуристы — в своей устремленности к поэтической реформе «внешних форм» слова, напротив, выдвигали имена Шахматова и Бодуэна де-Куртенэ. Так Н. Бурлюк писал в журнале «Футуристы» (1914, №1—2): «Словесная жизнь тождественна естественной, в ней также царят положения вроде Дарвиновских и де-Фризовских. Словесные организмы борются за существование, живут, размножаются, умирают. До сих пор филология была любовью к анекдоту, к истории быта и философии, но не к слову. Напрасны призывы Шахматова, Бодуэна де-Куртенэ и немногих других к истинному пониманию ее задач».

[2] Ср. дальнейшее развитие взглядов А. А. Шахматова в этом направлении у меня в книге: «Исследования в области фонетики северно-русского наречия». 1922. Петроград. Гл. V.

языка литературно-художественного произведения выводит из области истории в сферу эстетики. В одном примечании к главе: «Поэт и публика, критика, толпа. Стыдливость творчества» Потебня говорит: «Так называемый общий язык в лучшем случае может быть только техническим языком, потому что он предполагает готовую мысль, а не служит средством к ее образованию. Он существенно прозаичен (без представлений). Но проза без поэзии существовать не может: она постоянно возникает из поэзии» (Из зап. по теории слов., 31). Однако функциональное разграничение между поэтическими формами, бытующими в социально-практической сфере, и поэтичностью индивидуально-художественной речи Потебней не произведено. Основания для объединения в систему прозаических форм языка в той или иной социальной среде не выяснены. Поэтому проблема литературного и культурно-исторического контекста, в котором существует литературно-художественное произведение, Потебне была чужда, хотя он и признавал, что «в действительности язык возможен только в обществе» (ib., 22), и что «самое пользование художественным произведением предполагает известное предварительное знание предметов, которые оно изображает» (ib., 63). В сущности, Потебня избегал в конкретной форме вопроса о взаимодействии поэтических и прозаических форм в том или ином социально-языковом коллективе. Он довольствовался признанием равновесия, «средних пределов колебаний»: «Надо думать, что в отдельных лицах, говорящих тем же языком, количественная разница между образными и безобразными словами может быть очень велика: но что должны быть средние пределы колебаний, выход из коих возможен лишь при ненормальном состоянии народа» (ib., 22). Больше же всего интересовали Потебню «родословная» поэтических образов (33) и процесс «их сосредоточения в более видные и крупные целые» (116). Творящая индивидуальность и творящий народ — вот те две сферы, в пределах которых Потебня изучал формы поэтичности, и они сливались в его понимании с дуализмом «литературы грамотных классов» (отсюда — термин: «литературный класс» 119, 141) и народной поэзии. Но категории личного и безличного творчества, возникающие этим путем, переносятся и в самую сферу литературного языка, устанавливая здесь принципиальное различие между «гуртовым характе-

ром» социально-языкового творчества и литературными произведениями. «Знание независимо от своей степени ведет к умышленному влиянию на познаваемое. Отсюда мы не без основания относим к известным лицам, как известные общие характеры литературных языков, впрочем, заключая, обыкновенно a potiori (язык Ломоносова, Карамзина, Пушкина), так и известные слова и обороты. И тем не менее в целом мы по отношению к языку остаемся на степени безличного творчества» (145 — 146 стр.). Отсюда Потебня делал вывод о том, что «нормальный рост языка есть незаметное изменение, подобное изменению образов в народной поэзии» (146). Ведь в формах безличного творчества нет «произвола» личности, нет скачков, а течет естественная эволюция. «Общество терпит произвол личности, лишь будучи само в ненормальном состоянии, как бывает при начале литератур или их возрождении после долгого перерыва. Так, мы ограничиваемся иронической улыбкой, видя, что писатель в простоте души считает полезным и важным сказать «глупь» вместо «глупость» или, если ему не дают покою сложные немецкие слова, и он обогащает русский язык «судоговорением», «законопроектом» (146). Если язык безличен, то литературное произведение — лично. «Противоположность безличного и личного творчества сказывается в характере преемственности литературных произведений» (147). В этой сфере царит не «незаметное изменение», а резкая смена разграниченных объектов. «Произведения, как отдельного автора, так и школы, связанной преемственностью, даже глазам историка, отыскивающего связь явлений, представляются обособленными, явственно разграниченными ступенями генеалогической лестницы». Так проблеме эволюции литературного языка противостоит в сфере личного творчества проблема генезиса литературных произведений. «Преемник воспитывается не только итогами мысли предков, извлекаемыми из общения с людьми (мыслями, как говорится, носящимися в воздухе, никому в частности непринадлежащими), но и произведениями прежних веков, слагаемыми этих итогов, взятыми порознь, произведениями современников и предшественников в их особности. Чем богаче прошедшее литературы и обширнее пользование ими, тем, при равенстве прочего, разнообразнее могут быть новые произведения». (147). Мысль о тех или иных связях и соотношениях

между произведениями и школами в пределах одного исторического контекста литературы Потебне не привлекательна. И проблема языка литературно-художественного произведения слилась для него с проблемой поэтического образа, с проблемой «генеалогии» и «типологии» поэтических образов.

Бодуэн де-Куртенэ, подобно Потебне, устранил из своих исследований литературного языка методы исторического анализа и историзм, как мировоззрение. Его интересовала языковая личность, как вместилище социально-языковых форм и норм коллектива, как фокус скрещения и смешения разных социально-языковых категорий. Поэтому Бодуэну де-Куртенэ проблема индивидуального творчества была чужда, и язык литературного произведения — мог интересовать его лишь с точки зрения отражения в нем социально-групповых навыков и тенденций, «норм языкового сознания» или, как он иногда выражался, «языкового мировоззрения» коллектива. [1] Ведь тот метод аналитического самонаблюдения, которым располагал Бодуэн де-Куртенэ, вел его путем лингвистической интерпретации субективного сознания, как носителя социально-языковой системы, к определению общих для данного коллектива языковых категорий. При таком методе анализ языка литературно-художественного произведения должен был раскрыть не столько имманентно заложенные в нем формы словесного выражения, сколько приемы его осмысления в плоскости современной исследователю литературно-языковой системы.[2] По этому пути и пошел профессор Л. В. Щерба. С именем Л. В. Щербы связано (особенно для его учеников) научное исследование стилистических контекстов современного, письменного и произносимого, «общего» русского языка, изучение социальных диалектов в его пределах. Тонкий анализ семантических нюансов лексем, определение не только основных значений, но и всех их оттенков в социальном облике слова, стилистическое приурочение выражений к их социальным сферам (разговорный язык, книжный, просторечие, арго и т. п.), своеобразные принципы изучения «синтагм» и их сцеплений в системе современной литературной речи — вот круг вопросов, которые тщательно исследуются Л. В. Щербой на

[1] Ср. предисловие к «Блатной музыке» Трахтенберга.

[2] Необходимо помнить лексикологические работы Бодуэна де-Куртенэ и его отклики на сборники слов и фразеологических оборотов (Михельсона и др.).

лекциях и практических занятиях и которые, к сожалению, не получили полного выражения в его печатных работах. [1] Но и для Л. В. Щербы характерен интерес к langue, к социально-языковой системе, а не к parole, не к индивидуальному речетворчеству. Поэтому explication du texte, анализ языка литературно-художественного произведения (обычно — из сочинений А. С. Пушкина) служит Л. В. Щербе, в сущности, лишь поводом для тонких стилистических разведок в области «инвентаря выразительных средств» современного русского литературного языка. Словесная структура художественного произведения раскрывается не в контексте современной ему языковой «жизни», но в аспекте субъективно-эстетической культуры слова, опирающейся на стилистические нормы наличных языковых систем. Само собой разумеется, что при этом методе лингвистического исследования художественное произведение как бы вынимается из исторических рамок литературной галереи, уносится из «музея» литературы. Такое изучение принципиально чуждается историзма, как системы мировоззрения, хотя, конечно, учитывает наблюдаемые в тексте произведения резкие семантические уклонения от современного употребления. [2]

Близко к исследованиям Л. В. Щербы подходят работы А. М. Пешковского, хотя основные лингвистические понятия, которые определяют характер стилистических интересов Пешковского (преимущественно — ритм и синтаксис прозы и стиха), строятся в ином теоретическом плане (смесь теорий Потебни и Фортунатова с логицизмом французских исследователей типа F. Brunot). [3]

---

[1] Ср. его «Опыты лингвистического толкования стихотворений» в Русской речи, I. 1923 и «О частях речи в русском языке». Русская речь. II.

[2] Взгляды Л. В. Щербы находят свое развитие и применение по семантике в работах (ранних) Л. П. Якубинского, по фонетике — в статьях Е. Д. Поливанова. Ср. его: «О литературном (стандартном) языке современности». Родной язык в школе. 1927, сб. I; «Революция и литературные языки Союза ССР». Революционный Восток, 1927, № 1; «Задачи социальной диалектологии русского языка». Родной язык в школе 1928, кн. 2 и кн. 4—5. Ср. также Русский язык в советской школе. 1929, № 1.

[3] Ср. работы А. М. Пешковского: «Русский синтаксис в научном освещении». Изд. 3, 1928. «Методика, лингвистика, стилистика». Сб. статей. Гиз 1923; школьное руководство: «Наш язык»; статьи: «Стихи и проза»... (Свиток, № 3); «Ритм стихотворений в прозе Тургенева» (Русская речь, в. II); «Принципы и приемы стилистического анализа худож. прозы» (сб. «Ars poetica», 1927) и др.

Методы исторического изучения органически чужды статьям А. М. Пешковского. Поэтому он позволяет себе оценку стиля писателей, не справляясь с их традицией. Но А. М. Пешковскому не чуждо тяготение к принципиальному разграничению «художественной» речи и социально-языковой системы. В связи с этим идея композиции, как «системы определенным образом соотносящихся между собой фактов», отражается на его приемах «звукового» и ритмического анализа литературного произведения. Однако исследование морфологии и синтаксиса выпадает из этого методологического круга и переводит исследователя в плоскость грамматической синонимики. Впрочем и в этой сфере у А. М. Пешковского господствует принцип стилистической оценки, которая ориентируется на заложенные в системе современной письменной речи эстетические нормы и которая облекается иллюзией объективной принудительности при помощи «экспериментального приема анализа». Особенно ярко субъективный импрессионизм лингвиста, нарушающего всякую историческую перспективу — литературную и языковую, сквозит в декларации А. М. Пешковского о принципах анализа словаря (в статье: «Принципы и приемы стилистического анализа худож. прозы»). Определив «содержание» литературного произведения, как «тот единый, цельный психический результат (абсолютно не выразимый словом), который синтетически создает в себе читатель к концу процесса чтения в соответствии с психической первопричиной произведения, аналитически развитой автором в данной литературной форме», — А. М. Пешковский в таком виде представляет себе изучение семантики художественного текста: «Стилистическая оценка каждого слова текста сведется, с этой точки зрения, к констатированию органичности или неорганичности данного слова в общей словесной массе произведения, к незаменимости или заменимости его другим словом для создания того общего результата, который называется «содержанием» (65). Ясно, что работы А. М. Пешковского, направленные к раскрытию норм современного языкового вкуса (ср. такие замечания Пешковского: «это было бы величайшей безвкусицей»... ритмико-мелодические средства у Тургенева «создают поистине небесную музыку» и мн. др. под.), не нуждаются ни в каком литературно-историческом и историко-языковом контексте. Они относятся к области нормативной стилистики современного письменного и произносимого русского языка литературно-

образованных людей. [1] И приходится лишь сожалеть, что педагогические навыки автора мешают ему эти вопросы поставить с надлежащей теоретической глубиной и широтой.

Таким образом, проблема лингвистического анализа литературного произведения не получила объяснения в русском языковедении. Слабее всего — те ее пункты, которые, с одной стороны, граничат с вопросами о связях и взаимодействиях между историей языка литературно-художественных произведений и историей «общей» письменной и разговорной речи интеллигенции: а с другой стороны, примыкают к вопросу о соотношении эволюции языковых форм с историей и типологией литературно-композиционных систем. Правда, связь языка и литературы не прерывалась в сфере истории древне-русской письменности. Здесь еще живы традиции классической филологии. Затрудненность понимания старорусских текстов предполагает необходимость их предварительной лексико-синтаксической, а иногда и стилистической обработки. Вот почему история «литературного» языка, изгнанная русской лингвистикой, нашла себе приют у историков древнерусской литературы. Вспомнить можно хотя бы такие имена, как акад. В. М. Истрина, [2] акад. В. Н. Перетца, [3] проф. А. С. Орлова, проф. Н. Н. Дурново, И. И. Огиенка, проф. Владимирова и др.

В сущности и у А. А. Шахматова и у А. И. Соболевского интерес к истории русского письменного языка был связан с широким охватом вопросов русской культуры и литературы. [4] Но на почве древне-русской письменности утвердилась упрощенная

[1] В этой области (ближе к вопросам журнально-газетной, публицистической культуры речи) с иными методологическими предпосылками и приемами работает Г. О. Винокур (см. его книгу: «Культура языка». М. 1925 и статью: «Глагол или имя», Русская речь ; вып. III).

Со стилистикой совр. лит. русск. языка соприкасаются также работы ученика Ch. Bally — С. И. Карцевского (ср. особенно его Système du verbe russe. Prague. 1927).

[2] См. его двухтомный труд: «Хроника Георгия Амартола» 1920—1922, и главу о «древнерусском литературном языке» в его «Очерке истории древнерусской литературы домосковского периода». Петрогр. 1922.

[3] Ср., напр., его Историко-литерат. исследования и материалы , т. I, II, III и Очерки по истории поэтического стиля в России». См. библиографию в брошюре: «Семинарий русской филологии акад. В. Н. Перетца». Ленинград. 1929.

[4] Сюда же мне хочется присоединить Н. С. Трубецкого. Ср. его книгу: «К проблеме русского самосознания», 1927, и статью о «Хождении за три моря» Афанасия Никитина. Версты. 1926, № 1.

методология лингвистических и стилистических штудий. Понятия «литературы» и «письменности», как исторические категории, формы их эволюционных соотношений не раскрывались в филологических изучениях древне-русской книжности. Поэтому, естественно, не отграничивались сферы «письменной» и «литературной» в собственном смысле речи. Своеобразные особенности в соотношениях поэтических и риторических форм в древне-русской литературе, обусловленные религиозно-культовыми и культурно-бытовыми разделами между «устным» и «книжным», письменным творчеством, не привлекали культурно-философского интереса исследователей.[1] А ведь от углубленного разграничения форм «литературности», от определения общей культурно-исторической структуры книжного просвещения в его общественных и государственных функциях зависело понимание взаимодействий между языком литературы и разными социально-языковыми жанрами письменности. Вполне понятно, что при отсутствии такой дифференциации материала не могло быть и речи об эволюционном изучении стилистических структур и их объединений в древне-русской литературе. Мешала этому изучению и беспомощность лингвистики в вопросах исторической лексикологии и исторического синтаксиса древне-русского письменного языка — в его разных социально-стилистических контекстах. Исследование языка и стиля древне-русских литературных памятников сводилось к случайному, морфологическому подбору внешних примет — лексем, фраз и синтаксических схем, которые, с одной стороны, по совокупности служили «уликами», характеристическими формами литературной продукции писателя или «школы», жанра, с другой, — непосредственно проектировались на общий фон древне-русской «литературной» речи, как формы, конструирующие ее «систему». Впрочем о «системе» (не говоря уже о «структуре») и думать не приходилось — вследствие неясности принципов историко-литературного изучения книжности, вследствие наивного фетишизма перед рассеянными кусками материала и отсутствия широкого эстетического или культурно-исторического охвата его. Пред-

[1] В понятии «литературности» смешиваются обычно три типа языковых структур: бытовой, устный язык интеллигенции, литературно-образованных людей, письменный язык в его разных жанрах и язык литературы. Понятие литературы устанавливается на фоне традиций письменности. Оно — исторически меняется: жанры устно-бытовой и письменной речи переходят в литературные и обратно.

ставлялось наиболее удобным сливать анализ языка литературных произведений с «материалами» по исторической диалектологии и по общей социальной истории русского книжного языка. Пренебрежение к специфическим проблемам литературной формы, особенно в области композиции, или их методологическое разрешение в наивном морфологическом плане — без семантической и системной дифференциации, поспешная, теоретически не мотивированная проекция литературных категорий на категории культурно-бытовые и социально-языковые, смешение их — все это лишало влиятельности и научной прочности тот «симбиоз» языка, литературы и культуры, который был догматом большинства исследователей древне-русской книжности. Перенос приемов филологического анализа, практиковавшихся в древней литературе на новую, явственно обнаружил их лингвистическую, историко-литературную и культурно-историческую спутанность и методологическую примитивность даже у острых исследователей старой книжности (ср. статьи А. С. Орлова: «Русский язык в литературном отношении» и «Социология языка литературных произведений». Родной язык в школе, 1926, № 9 и 1927, № 2, в которых характерна наивная подстановка под литературно-стилистические явления чересчур общих социально-языковых схем).

Таким образом, если в лингвистике изучение языка было оторвано от контекста литературы, то в области «древне-русской филологии» связь языкового и литературного исследования покоилась на подмене культурно-историческими категориями, на немотивированном уравнении с ними — своеобразий лингвистической и историко-литературной эволюции. [1]

Становится понятным на этом фоне, почему в науке о новой русской литературе, в науке, которая терминологически опиралась на лингвистику, а теоретически продолжает и до сих пор в одной своей части жить лингвистической контрабандой (ср. пересказ Соссюра в историко-литературном плане у Ю. Н. Тынянова,[2] книгу В. Н. Волошинова: «Марксизм и философия

[1] Работы А. Н. Веселовского по поэтике не внесли существенных перемен в методологию конкретных изучений древне-русской литературы, так как культурно-историческая концепция Веселовского по отношению к материалу старой письменности не указывала точных признаков отграничения «языка поэзии» от «языка прозы» (Ср. Б. М. Энгельгардт, А. Н. Веселовский.)

[2] Архаисты и новаторы. 1929. Статьи: «Литературный факт» и «О литературной эволюции».

языка», «Проблемы творчества Достоевского» М. Бахтина, прежние, «до-бытовые» работы Б. М. Эйхенбаума, ранние статьи В. Б. Шкловского и мн. др.), при посредстве лингвистических понятий разрабатывались, отрешенно от конкретной истории языка и даже лингвистической методологии, специфические проблемы литературности. Историки русской литературы стремились вырвать литературу из контекста не только культурной истории, но и истории русского литературного языка. Эстетика футуризма укрепляла эту позицию. Опрокинулась метафора Фосслера, уподоблявшего лингвистику «коню, который к услугам каждого, но как только чувствует себя свободным, то бежит в конюшню своего прирожденного господина, к историку искусства». В русской филологии теория литературы отдавалась в плен общей лингвистике на любых условиях. Роли коня и прирожденного господина распределились противоположно концепции Фосслера. «Конюшня» лингвистики сделалась стойлом литературных пегасов. Однако в истории новой русской литературы союз с лингвистикой был не органическим, а терминологическим. На лингвистическую терминологию, не обоснованную философски, а воспринятую «морфологически», нанизывался материал, который ей противоречил. Как это ни парадоксально, но приходится признать, что, хотя исследование новой русской литературы велось и ведется под флагом «изучения поэтического языка», однако «поэтический язык» остается менее всего изученным. Та лингвистика — «без всякой философии», лингвистика «внешних форм», которая послужила опорой историко-литературного изучения в русской филологии последних лет, привела к положительным, хотя и односторонним, результатам лишь в области теории и истории стиха (ср. работы Жирмунского, Якобсона, Томашевского, Эйхенбаума, Тынянова и др.). [1] В сфере прозы и драмы, т. е. в тех областях, язык которых находится в более тесном взаимодействии с общей историей письменного и устного языка, конкретные работы сводятся к случайным и очень общим рассуждениям по поводу разрозненных явлений индивидуального языкового творчества.

---

[1] О трудах московской филологической и искусствоведческой школ, которые возглавляются проф. Г. Г. Шпетом, не упоминаю, потому что конкретных проблем исторического изучения русского языка и литературы они не разрабатывали. В сфере же теории поэтической речи их значение бесспорно (особенно работ Шпета: «Эстетические фрагменты», «Введение в этническую психологию» и «Внутренняя форма слова»).

оторванных от истории устной, письменной и литературной речи (см. заметки В. Б. Шкловского об языке романа Толстого «Война и мир», Ю. Н. Тынянова о прозе Пушкина, В. Ф. Переверзева о стиле Гоголя и Достоевского, материалы Н. К. Пиксанова по языку «Горе от ума» и т. п.). Детальных исследований по языку литературных произведений у нас нет. История литературы, понимаемая как история словесного искусства, строится на песке «стилистических» рассуждений и заметок в полном отрыве от истории русского литературного языка.

Почти исчезает под терминологией «стилистических» прикрытий из глаз современного исследователя «новой литературы» язык художественных произведений. Это понятно. Для тех, кто стремится установить зависимость форм литературных организмов от отличий классовой почвы, мало поживы в языке, по крайней мере, при современном состоянии русской лингвистики. Ведь у нас существует диалектология этнографическая, народническая, так сказать, а не классовая, не профессиональная. Проблемы социальной диалектологии только подняты (Шахматовым, Бодуэном, Чернышевым и др. [1]), но не разработаны. И нет фона, на котором обрисовывались бы формы обусловленности (если, конечно, она существует) художественной речи социально-языковыми расслоениями быта. Поэтому вопроса о соотношении между «социологией» художественной речи и социологией бытового языка избегают не только абстрактно теоретизирующие литераторы, но даже исследователи конкретного материала. Нам ведь всегда нужны ответы сейчас же — кому положительные, кому отрицательные, а тут — груды материала предстоит складывать и в порядок приводить.

С другой стороны, те строители литературной теории, которые устанавливают внутреннюю, имманентную диалектику стилистических форм в литературной эволюции, или вообще далеки от панацеи «социологического метода», также затрудняются рассуждать об эволюции языка литературно-художественных произведений. Непосредственно очевидно, что эта эволюция находится в каких-то соотношениях с эволюцией общей письменной и устной речи носителей и творцов данной национально-языковой культуры. И об этом западно-европей-

---

[1] В последнее время обсуждением этих вопросов (впрочем, на очень узком материале) занимаются Е. Д. Поливанов, А. М. Селищев, Р. О. Шор и Б. А. Ларин (см. «Русская речь», в. III).

ские лингвисты (как и в России прежде — К. Аксаков, Потебня и др.) твердили задолго до обострения у нас интереса к изучению литературы, как искусства. Две-три иллюстрации придется привести. Недаром Фосслер давно уже считал, что «литературно-исторические изображения некоторых эпох могли бы почерпнуть из анализа лексической среды по меньшей мере столько же, сколько они до сих пор заимствовали из своих анализов политических, социальных, религиозных и иных течений или даже географической и клинической среды». Это, конечно, еще немного. Но уже острее его заявление, что «техника и психология поэмы в существенных чертах совпадают с техникой и психологией языка». Может показаться, что этот круг мыслей Фосслера связан с своеобразиями его метафизической системы, которая стремится, параллельно с «культурной» историей языка, построить историю языка, как «чистую», «специальную» историю «духовных деятельностей», и в этом плане вместить ее в историю поэзии.

Но про связь истории стилистических форм с историей «литературного» языка говорят ученые «без всякой метафизики» и в то же время далекие от социологического метода. Перед нами H. Sperber, лингвист фрейдианского вероисповедания. В своей статье об языке Мейринка он признает вероятность за предположением, что общий язык (Gemeinsprache) определенного периода может обнаружить к современным ему литературным течениям аналогичные отношения, как и к индивидуальному поэтическому творчеству, которое, по его мнению, при всей своей обособленности в языковых «вещах» (in den sprachlichen Dingen), все-таки продолжает по разным направлениям развивать заложенные в практическом языке тенденции — в типах перебоя значений и иных новообразованиях («Motiv und Wort»). Эти мнения (Фосслера, Шпербера) — два полюса в решениях проблемы взаимодействия между языком литературно-художественных произведений и социально-бытовыми структурами письменной и устной речи. С одной точки зрения, история языка, как имманентно развивающегося творческого процесса, органически сливается с историей поэтических форм в литературе и резко обособляется от «культурной истории» (при этом культурная история языка рассматривается вообще, как «внешняя» история, у которой «нет собственного желудка, чтобы поглотить и переварить другую, отличную от себя историю»). С другой точки зрения, история языка литературно-художественных про-

изведений, как более сложных форм словесной «коммуникации» и словесного воздействия, органически входит в общую историю языка и вместе с ней вмещается в Kulturgeschichte.

Между этими двумя крайними точками зрения располагаются ряды переходных ступеней. Сюда теснятся попытки раскрыть на конкретном материале формы с о о т н о ш е н и й и взаимодействий между сферой литературно-художественной речи и областью погруженных в быт форм языкового выражения. Предполагается, что виды этих соотношений — многообразны и исторически изменчивы. В этом направлении идут, напр., некоторые работы L. Spitzer'a.

У нас в русской теории литературы, в той ее части, которая не принимает на веру вульгарных догм социологической интерпретации (непосредственно и априорно возводящих и язык литературы и бытовой язык к одному — классово-производственному первоисточнику), дальше общих рассуждений о необходимости учитывать в процессе литературной эволюции формы соотношений между системами социально-группового языка в данное время и системами литературно-художественной речи в ту же эпоху дело не двинулось. Исторически осуществленные формы соотношений их не описаны. Больше того: реальное разнообразие языковых «жанров» в каждой из этих двух сфер ни для одной эпохи не установлено. Сама методология изучения языка художественного произведения оказывается темной и спорной. А едва ли без нее понятие «стиля» может получить хоть сколько-нибудь устойчивые очертания. И если теории литературных форм суждено в ы б р а т ь с я и з т у п и к а, в который она попала, — не путем стремительных полетов (на мыслительных аэропланах) в далекие от начатой деятельности сферы (вроде «литературного быта»), то средство одно — вернуться от схематизма стилистических рассуждений, обезличенных и придушенных какой-то голой армией терминов, к «живой воде» я з ы к а л и т е р а т у р н о-х у д о ж е с т в е н н ы х п р о и з в е д е н и й. Изучение языка каждого художника — в свете общих вопросов «диалектологической» и «стилистической» семантики — неотложная задача текущего дня науки.

---

## II. ДВА КОНТЕКСТА РЕЧИ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Язык всякого писателя, из каких бы элементов он ни слагался, — ориентируется всегда на понимание его в плане литературного «общего» языка.

Этим фактом определяются два контекста литературного произведения, которые структурно объединены: контекст литературно-художественных форм речи и контекст социально-языковых систем, обособляемых в пределах письменно-книжного и «интеллигентски-разговорного» языков данной эпохи.

Вот почему непосредственная проекция литературно-художественного произведения в план «диалектологии» письменного и устного языка ошибочна. Изучение языка литературного сочинения должно быть одновременно и социально-лингвистическим и литературно-стилистическим. Понимание языковых форм современной ему действительности — является постулатом изучения. Ведь в структуре литературно-художественного произведения потенциально заключены символы всей языковой культуры его эпохи. Г. Г. Шпет прекрасно сказал: «Объективность данного произведения исчерпывается им самим. И мы остаемся в нем, как бы глубоко мы в него ни проникли, как бы богатым ни оказалось то его содержание, которое не с первого взгляда было усмотрено в данном, а лишь медленно и постепенно раскрывалось в интерпретирующем анализе самой данности, как бы, словом, ни раздвигались пределы объективного смыслового контекста данности. Принцип — раздвижение пределов, а не выход из них». [1] Применительно к анализу языка литературно-художественного произведения это значит, что

[1] Внутренняя форма слова, 202 стр.

знание языковой культуры его эпохи в возможной полноте является основным эвристическим приемом, необходимым условием раздвижения смысловых пределов литературного памятника, но что изучение художественного произведения должно быть имманентным и не навязывать чуждых ему норм, не переносить в его структуру «внешних», «запредельных» ему значений и тенденций.

Необходимо методологически обозначить, расчистить те пути, через которые исследователь приходит к имманентному анализу языка литературно-художественного памятника. Сторонники имманентных объяснений исповедуют обычно свою веру, наивно ограждая ее более лирически, чем принципиально. Так L. Spitzer в своей статье: Vigny's «Le cor» (ein Versuch immanenter Stilerklärung) настаивает на необходимости при истолковании стиля оставаться в пределах памятника, «внутри» его, так как априорные эстетические предпосылки, филологически-географическая критика, биографическое исследование, изучение влияний, традиций и т. п. не может раскрыть структуры замкнутого в себе произведения искусства. Пояснением и доказательством Шпитцеру служит метафорическое приравнение: интуитивное проникновение во «внутренние формы» чужого лица не требует обращения к таким понятиям, как «наследственность», мода.[1] Так безоружный исследователь непосредственно, своей художественной интуицией, в процессе «медленного чтения» погружается в словесный мир литературного памятника и «подсматривает» в нем, «угадывает» по какой-нибудь языковой черте своеобразия индивидуального стиля. Против этой «художествен-

[1] Germ. — Roman. Monatschrift. Sept. — Okt. 1928. Heft 9/10: ..immanente Stilerklärung ist allein imstande, dem Kunstwerk gerecht zu werden, d. h. man muss bei der Stilerklärung innerhalb des Literaturdenkmales bleiben, während etwa apriorische ästhetische Ansichten, philologisch - geographische Kritik, Erforschung von Biographischen, Einflüssen, früherer Textgestaltung usw. nicht die Meinung und Wirkung des in sich ruhenden Kunstwerks aufdecken können. Man muss das Kunstwerk auf sich wirken lassen wie man sonst im Leben auf sich ein fremdes Cesicht zuerst einmal ganz naiv auf sich wirken läßt ohne sich nach der Vererbung einzelner Züge von Ahnen her, nach Modeeinflüssen auf die Tracht nach maßästhetischen Vorschriften zufragen. Die Philologen sollten zuerst eimal nichts als ihren Text lesen, allerdings gründlich lesen, d. h. so lesen wie der Dichter es verdient hat gelesen zu werden. Die Philologen müssen den Dichtern gegenüber bescheidener werden, sie müssen bei ihnen erst lange in die Schule gehen, bevor sie sie richten dürfen. Oder vielmehr: sie müssen noch mehre Philologie betreiben als bisher. (Ссылка на Walzel'я. Z. f. d. A. 1927. S. 209). 413—414 стр.

ной науки» нет нужды спорить, [1] но она пребывает отрешенной как от истории и социологии письменно-книжной речи, так и от истории языка литературно-художественных произведений. Искание иных методов «имманентно-исторического» анализа языка литературного произведения обязывает раскрыть в общем виде лингвистическое содержание тех двух контекстов, взаимодействие которых определяет структуру художественного произведения.

Прежде всего необходимо заметить, что языковые формы в литературе деформируются композиционными категориями, исторически меняющимися и структурно приспособляющимися к типологии литературных жанров и их эволюции. Эту эволюционирующую систему композиционных категорий, которые определяют структуру речи литературно-художественных произведений, лингвист должен понять на фоне изучения общих композиционных форм книжного и разговорного языка. Контуры этой системы я попытаюсь наметить далее, но схематически и отрешенно от связи с многообразием жанровой эволюции литературных форм.

---

[1] Ср. «Stilstudien» (I—II) Шпитцера. 1928.

# III. О КОМПОЗИЦИОННО-РЕЧЕВЫХ КАТЕГОРИЯХ ЛИТЕРАТУРЫ

§ 1. Изучение языка литературно-художественных произведений определяется, с одной стороны, как учение о композиционных типах речи в сфере литературного творчества и об их лингвистических отличиях, о приёмах построения разных композиционно-языковых форм, об основных лексических слоях в них и о принципах их сочетания, об их семантике; с другой стороны, как учение о типах словесного оформления замкнутых в себе произведений, как особого рода целостных структур.

Необходимо очертить точнее схемы этих двух кругов, в которых сосредоточены задачи лингвистического учения о композиционно-речевых категориях литературы. Это — круги разных плоскостей. Один замыкает в себе проблемы исторической типологии композиционных форм речи, как систем языковых объединений, которые встречаются в ткани литературно-художественных произведений той или иной эпохи. Изучение этих основных типов естественно предполагает группировку не самих литературных произведений, а отвлеченных от них однородных форм словесной композиции, в общелингвистическом плане, — на фоне эволюции композиционных жанров прагматической речи. Это учение не о структуре художественных единств, а о структурных формах речи, которые наблюдаются в организации литературных произведений. И его задача—установить закономерности в их построении, как систем языковых соотношений. Другой круг заполнен вопросами о типах словесного образования литературно-художественных «объектов», как целостных, замкнутых в себе структур. И сюда

с формулой динамической непрерывности художественного объединения — стекаются проблемы микроскопического исследования предельных «символических» частей в их семантико-синтаксической связи. Для укрепления этих проблем необходима философская и конкретно-лингвистическая разработка вопроса о слове, как о творческой форме динамического становления смысла, и в этом плане — о структурах словесных образований. Именно сюда относятся слова Эдгара По: «Я не верю, чтобы какая-нибудь мысль, справедливо так называемая, была вне пределов речи». Но в этом смысле проблема слова выходит за границы языка — в понимании его современной лингвистикой. Принципиальные различия между учением о композиционных системах речевых форм и учение о структурах художественно-словесных единств полагают резкую грань между двумя отделами науки о речи литературных произведений.

§ 2. Речь художественных произведений складывается из разных типов монолога [1] и диалога, из смешения многообразных форм устной и письменной речи. Даже в пределах социально-речевых «соответствий» быту она вбирает в себя эти конструктивные типы «высказываний» не как естественную данность бытового языка, но подвергая их деформации в плане известных композиционных устремлений, транспонируя их в контекст литературы. В речи художественных произведений выступают формы сложного смешения конструкций, где пересекаются принципы «устного» и письменного речеведения, с одной стороны, монологических объединений и диалогических сцеплений, с другой стороны, приемов стихового или прозаического построения, с третьей. Разнообразие взаимодействий, которое осуществляется в скрещении этих принципов, направленных — каждый в особую сферу речевого пользования, ведет к богатству и многообразию форм языковой композиции. Они нуждаются прежде всего в классификации. Разграничение видов монолога и диалога, внедрение этих конструкций в другую плоскость языковой дифференциации между стихом и прозой, уяснение принципов соотношения между формами стиховой и «не-стиховой» речи — вот первичные критерии этой классификации. Но — рядом с

[1] Монолог определяется отрицательно, как не-диалог, не «прерывистая» форма речи. Интересные, хотя и сбивчивые, играющие подменой разных значений слова — «монологический», — суждения о монологе можно найти в книге М. М. Бахтина: «Проблемы творчества Достоевского», 1929.

ними — встает новая проблема, которая усложняет процесс решения задачи. Ведь речь предстоит всякому художнику в двух основных своих проявлениях. Прежде всего — это сфера осмысленных «звучаний», приспособленная к обнаружению «духа». Этот ряд облеченных в смыслы звучаний экспрессивного характера как бы погружен в другие средства психического выражения (как — мимика, жесты), по отношению к которым звучащая речь является то основой, то пояснителем, то аккомпанементом. Это — устно-моторное говорение в широком смысле этого слова. Транспозиция «говорения» в плане литературы создает формы «драматической» речи, формы литературного «театра». И в другом аспекте созерцается язык, как символическая система письменного выражения, которая хранит заложенные в символах заряды экспрессивных изъявлений, в синтактике движущегося словесного ряда — формы эмоционального «интонирования», но которая все же до предела абстрагирована от конкретной обстановки звучания и от связи с другими областями духовного раскрытия, например, мимики, жеста, пластических движений. На путях этих речевых форм ищутся специфические признаки литературной «книжности» речи.

Язык художественных произведений обращен в обе эти стороны, вводя элементы и той и другой формы речи своеобразно. Особенный интерес изучения соотношений вызывают приемы вовлечения в структуру художественного произведения разных типов «устного» речеведения. Служа целям оформления литературных образов и организуя словесную ткань произведения, как целостного, индивидуально-неповторимого единства, они в то же время являются ключом к переводу его в план иного искусства — «артистического», например, чтения, декламации, сценической игры. Язык литературно-художественного произведения может быть и непосредственно ориентирован на понимание его в плане звучащей речи — ораторской, сценической, декламации или рассказывания. Конечно, композиционные формы этих «исполнительских», «артистических» видов словесного искусства видоизменяются, будучи транспонированы в иную сферу выражения, в литературную систему функционального обоснования. Кроме того, они входят в литературно-художественную конструкцию лишь отдельными своими сторонами, абстрагированными от реального исполнения. Эти элементы их раскрываются в «намеках», в «сигналах», как формы своеобразной литературной семантики, соотнесенной с семанти-

кой соответствующих видов устной речевой организации. Формы «говорения», формы «устной словесности» обычно не раскрыты полностью в сигналах литературного текста. Они лишь интуитивно постигаются, усматриваются в формах литературной сигнализации, как бы «сквозят» в них. Но проекция их в план звучания неизменно сохраняется и тем определяет своеобразия семантики речевого восприятия. В этом разграничении форм литературной речи, рассчитанной на иллюзию произношения — с моторным сопровождением, — и речи «идеальной», книжной, абстрагированной от семантики устного говорения, кроются нити нового раздела типов языковой организации художественных произведений. В той мере, в какой конструкция литературного произведения включает в себя «чувственные качества» слова, хотя и в абстракции общих семантических признаков, наука о речи литературно-художественных структур предполагает независимый от нее в своих методах, параллельный ряд дисциплин, посвященных изучению звучащей речи в ее художественном применении. Ведь словесное произведение — даже при своем непосредственно-устном, «звучащем» возникновении, — может не пользоваться всеми формами материально-звукового выражения, как членами своей художественной структуры. Всегда возможна даже в бесписьменных жанрах народной «словесности» и в непосредственной устной импровизации абстракция от некоторых элементов звучания, устранение их из художественной композиции. Литературное художество принципиальной направленностью своей семантики резко отделяется от искусств «артистического» порядка. Конечно, переходные, синкретические формы возможны и существует. Но самый объект изучения конструируется наукой об языке литературных произведений в ином аспекте, в аспекте «идеального» понимания речи, независимого от индивидуально-конкретных форм материально-звукового воплощения. «Исполнение», если оно не является простой коммуникацией поэтического выражения, устанавливает иной «модус» бытия художественного произведения. С этой точки зрения наука о речи литературно-художественных произведений и наука о звучащей художественной речи — по существу самостоятельные, обособленные дисциплины, — каждая с своим кругом задач и своими методами их разрешения. Но между ними есть соотношение. Мало того: множество литературных произведений предполагает возможность перевода их в план произнесения, чтения и тем самым носит в себе какое-то

«зерно» исполнения. Мыслимы и существуют такие случаи, когда моменты «фонической» характеристики или зрительно-динамического выражения выступают настолько ярко, что литературно-художественное произведение теряет в литературе полноту своего существования и сможет найти ее лишь в акте артистической реализации. Изучение соотношений «театральных» и внутренних «литературных» форм в стиховых и прозаических конструкциях возможно не только в теоретической, но и в «эволюционной» плоскости. Тут, напр., напрашивается предположение, что в литературных жанрах, оторванных от форм разговорной речи, конструкция ориентировалась нередко на формы и принципы декламации (ср. оторванность древне-русской литературы от форм разговорного «просторечия»).

Таким образом, на основе этих скрещивающихся делений представить структуру основных типов речи литературно-художественных произведений в ту или иную эпоху и их эволюционные возможности, обусловленные смешением «жанров» и взаимодействием с формами устной и письменной бытовой речи, разъяснить специфические особенности каждого из этих типов — первая задача науки о речи литературно-художественных произведений.

§ 3. Формы монолога и диалога — стиховые и прозаические — в зависимости от своей принадлежности к тому или иному типу речи (например, монолог — повествовательный, «сказовый», мемуарный, ораторский и п. п.) — имеют в каждую эпоху свои «композиционные» законы сцеплений словесных рядов, свои нормы лексических колебаний, свои тенденции внутренней динамики слов, своеобразия семантики и синтактики. Вскрыть их путем анализа соответствующих конструкций, четко обозначить границы и принципиальные деления между разными областями речи литературно-художественных произведений, установить более дробные конструктивные формы в сфере каждой речевой разновидности, показать смешанные типы и их лингвистическое обоснование в плане литературы и разных контекстов «социальной диалектологии», чтобы затем в пределах отдельных видов описать разнообразие композиционно-словесных форм, — из этого центра исходит и к нему устремлено движение первого круга проблем нашей дисциплины. Тут сочетаются вопросы исторической преемственности с вопросами структурных возможностей.

§ 4. Художественная проза, являя монологическую речь, хотя

и перерезанную диалогами, представляет сложное типологическое многообразие монологических конструкций и их смешанных форм. Она может ориентироваться на те виды монолога — письменного и устного, которые известны из социальной практики речевых взаимодействий или из уставов быта, но всегда подвергает их деформации, подчиненной разным художественным тенденциям литературных жанров и школ. Так — новелла Бабеля: «Соль» стилизует письмо «солдата революции» к «товарищу редактору». Его же новелла: «Письмо» в авторской рамке предлагает письмо мальчика из экспедиции — Курдюкова к «любезной маме Евдокии Федоровне». «Послание Замутия, епископа обезьянского» Евг. Замятина комически имитирует епархиальные реляции архиерея к пастве. В «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя обнажены пародически формы приказных донесений и прошений. «Записная тетрадь старого москвича» у Горбунова пародирует записную книжку бюрократа первой четверти XIX в. «Наровчатская хроника» К. Федина ведена Симоновского монастыря послушником Игнатием в лето 1919-е. «Демикатоновая книга» протопопа Туберозова в «Соборянах» Лескова включает в себя дневник священника. «Записки Ковякина» Л. Леонова, «Матвей Кожемякин» и «Городок Окуров» М. Горького слагаются из имитации своеобразных форм летописания провинциальных мудрецов.

Эти иллюстрации ограничены кругом сравнительно простых типов письменно-монологических конструкций в ткани художественных произведений.

«Записки сумасшедшего» Гоголя, «Верное лекарство» Евг. Гребенки, «Мои записки» Леонида Андреева, «Записки сумасшедшего» Льва Толстого являют также чистые типы иного рода письменно-монологической речи, с более сложной и неопределенной психологически бытовой основой «стилистической» ориентации.

Другая серия письменно-монологических конструкций художественной прозы лишена всякого «бытового» фона, свободна от эстетической установки на сопоставление с определенными письменными жанрами общественно-речевой практики. Прозаические формы этого типа — чистая художественная условность. Они бывают соотносительны лишь с параллельными композиционными рядами в иных сферах речи литературных произведений, например, с стиховыми формами, как «Котик Летаев»

Андрея Белого, или с архаическими книжными жанрами, как многие новеллы А. Ремизова, или же представляют продукт резкого индивидуально-творческого разрушения разных языковых систем, как, например, «Мир с конца» Вел. Хлебникова.

Так уже на беглых силуэтах случайно набранных форм письменно-монологической художественной прозы легко заметить отражения сложных проблем науки о речи литературных произведений, тем более, что вопрос о смене и росте композиционных категорий в литературе и о видах, о характере взаимодействий их с бытовыми формами монолога предполагает тесную связь литературно-стилистических изучений с социально-лингвистическими.

§ 5. Рядом с письменно-повествовательными формами монолога художественная проза пользуется разнообразными имитациями конструкций, которые направлены к иллюзии их устного воспроизведения. «Лекция о вреде табака» А. Чехова, «Тост генерала Дитятина» у Горбунова, речи на суде в «Братьях Карамазовых» Ф. Достоевского, стилизация судебного процесса в романе Грина: «Перед закрытой дверью», в романе R. Huch: «Дело доктора Деруги», в романе Ахилла Татия Александрийского: «Левкиппа и Клитофонт» и т. п. — все это художественные сооружения по типу «ораторской речи» в ее разных формах и функциях, извлеченные из разных культурно-исторических контекстов.

Вопрос о типах «ораторской речи» в структуре словесно-художественных произведений, о построении их и связи с иными композиционными системами речи естественно предполагает разработку в литературно-языковом плане чистых форм самого ораторского творчества. — Ведь ораторское произведение существует не только в акте его сценического осуществления среди определенной обстановки, [1] но у него есть и иной модус бытия, как литературного текста с «подразумеваемыми» условиями звучания. И в этом аспекте обнаруживается своеобразная «литературность» ораторской речи, ее ориентация на те или иные типы литературно-художественного воспроизведения. Легко установить связь речей Плевако с формами литературно - «сказового»

[1] Ср. по теории ораторской речи прекрасную книгу Сергеича: «Искусство речи на суде». СПБ. 1910. Можно вспомнить также книги А. Ф. Кони: «Судебные речи» и «На жизненном пути», т. I, и работы по гомилетике проф. В. Ф. Певницкого.

выражения.[1] Во многих судебных речах Н. Карабчевского наблюдается двупланность литературной интерпретации эпизода — в рамках пародии на авантюрно-уголовную новеллу — «мелодраму» от лица прокурора, и в форме углубленно-психологической, с отголосками Достоевского раскрытой повести — в резюме защитника. И вот при таком-то подходе острее можно вскрыть специфические литературные признаки «ораторства» в этих структурах. Тогда определится существо «сигналов» ораторской речи и в соответствующих конструкциях художественной прозы, которые выступают, как особый риторический тип, на фоне соотнесенности их с разновидностями внедренных в быт ораторских выступлений. Впрочем, в процессе изучения «ораторских» форм литературности встает и более общий вопрос о «риторичности», как особой категории словесного построения. Если условно отделить под именем риторики учение о литературных формах риторического построения от оратории — от изучения «исполнительского» искусства оратора, то проблема «риторических» форм (в отличие от поэтических) окажется необыкновенно существенной для понимания эволюции «литературы», для понимания изменений в структуре и составе той языковой деятельности, которая в разные эпохи выполняла функции литературы в нашем смысле.

К изучению «ораторских» отражений в прозе примыкает вопрос о видах «сказовой» организации.[2]

§ 6. Разграничение типов монологических конструкций обязывает к дифференциации принципов их семантики и синтактики. При изучении монолога всплывает серия вопросов о приемах повествования и описания, о формах организации образов, персонажей, о речевых характеристиках образов и т. п.

Даже в пределах одной разновидности речи, как «сказ», легко найти разные системы семантико-синтаксических соотношений (ср. «Невский проспект» Гоголя, «сказки» Л. Толстого, декламативно-каламбурный сказ Карамзина в «Рыцаре нашего времени», риторический, «высокий» сказ босяцких рассказов Горького, профессионально-диалектические формы сказа, выходящие за пределы языка образованного общества, как, напри-

---

[1] Ср. «Защитительную речь по делу князя Грузинского», обвинявшегося в убийстве доктора медицины Шмидта, «речь по делу Максименко» и т. п.

[2] См. мою книгу: «Формы сказа в художественной прозе». Ср. также мои статьи: «Проблема сказа в стилистике» («Поэтика», в. I) и «Язык Зощенки» («Мастера современной прозы», в. I).

мер, у Лескова, Ремизова, пародийный сказ Зощенки, и т. п.). Но одно — в них общее: всякая «вне-литературная», диалектическая сказовая форма в художественных произведениях имеет, как второй языковый план, подоснову «общего» языка, на восприятие с его точки зрения рассчитана. Двигаясь в том или ином воображаемом социально-литературном плане, она приспособляет к нему все идейное и стилистическое богатство литературно-интеллигентской речи. Поэтому-то «социально»-закрепленный, «диалектический» сказ всегда выходит за пределы бытовой диалектологии и социологии речи. Так, в нем «народные этимологии» сознательно опрокинуты на фон литературной речи, обнаруживая свою каламбурную природу. Вместе с тем от образа рассказчика всегда тянутся нити к образу «автора», и от приемов и функций их художественного обнаружения зависит степень социально-языкового раскрепощения рассказчика. Итак, необходимость четкого обособления разных систем монологической речи в литературно-художественных произведениях ведет к раскрытию их семантико-синтаксических стержней.

§ 7. Конечно, одним описанием простых и смешанных форм монолога, установлением систем речевых разновидностей художественной прозы в семантическом и синтаксическом плане проблемы не исчерпываются. Напротив, здесь лишь их начало. В каком отношении находятся для данной эпохи литературные монологические конструкции, у которых есть соответствия в речевом быту, к этим своим «омонимам»? В чем состоят специфические особенности литературно-художественной интерпретации этих жанров социально-«диалектической» речи? В особых ли приемах лексических сочетаний, в семантических и синтаксических преобразованиях бытовой экспрессии или же в принципах соотношения этих речевых форм с другими конструктивными типами языка литературы и общими композиционными тенденциями данного художественнного произведения? Нельзя ли установить каких-нибудь норм и условий литературного использования архаических видов речи? Какие тенденции наблюдаются в приемах конструирования типов художественной прозы за пределами бытового языкового материала? Соотношения разных форм художественной прозы между собой и с соответствующими композиционными системами бытовой речи—как меняются исторически, в чем сущность этой эволюции, и нет ли твердых норм, которые управляют типами этих соотношений?

Как участвует литература в смешении и смещении границ устной и письменной речи? Как исторически вырывается литературная проза из контекста враждебных бытовому говорению форм книжно-письменной речи и вовлекает в свою структуру разговорно-речевые формы?

И так далекой вереницей тянутся вопросы, направленные на раскрытие закономерностей в приемах словесной организации прозаических форм. А так как подобные же формы монологических конструкций включаются и в сферу стихового языка (ср., напр., «Письмо матери и ответ на него» у Сергея Есенина, «Письмо к В. И. Асташеву» Н. А. Некрасова, отрывки «Из путевых записок графа Гаранского» — его же, «сказовые» формы в стихах Вл. Ходасевича, «ораторскую» речь у Некрасова, Тютчева, Эренбурга и т. д.), то возникает задача сравнения. В сущности взаимоотношения стиховых и прозаических форм осязательнее выступают именно при анализе сродных типов. Тут своеобразия эмоционально-ритмической конфигурации семантических рядов в стихе, нарушения привычных для прозы фразовых сцеплений, сочетания разных «интонаций» с однородными метрическими схемами и другие особенности стиховой семантики контрастно оттеняют иную природу прозаического монолога.

§ 8. Проблемы изучения типов монолога в художественной прозе находятся в тесной связи с вопросом о приемах конструирования «художественно-языкового сознания», «образа» говорящего или пишущего лица в литературном творчестве. Монолог прикрепляется к лицу, характеристический образ которого тускнеет, по мере того как это лицо, отвлекаясь от связей с бытовой, «социальной характерологией», ставится все в более близкие отношения с художественным «я» автора. А часто (особенно в письменно-монологических или «чисто-условных» конструкциях) образ авторского лица, все же являющийся фокусом притяжения языковой экспрессии, характерологически и эйдологически оказывается как бы устраненным. Но и тогда в общей системе словесной организации и в приемах экспрессивного «изображения» художественно-индивидуального мира явственно проступает внешне скрытый лик «писателя» (ср. «Мужиков» Чехова). Любопытно проследить на материале колебания языковых граней, в которые ставит себя художественное «я» автора или образ «писателя», когда они замыкаются, напр., в сфере форм литературно-интеллигентской речи. Тут можно подойти к черте, где осуществляется замена вопроса о «социально-

языковых», характеристических формах субъекта проблемой об эмоционально-идеологическом плане, в котором вмещены художественный лик автора или не обращенный лицом к читателю «образ писателя». Во всяком случае, вопрос о субъектных типах и формах непосредственно-языкового выражения образа автора-рассказчика, оратора или писателя — одна из существеннейших задач учения о речи литературно-художественных произведений. К ней примыкает исследование форм и функций «диалектического» сужения образа автора и приемов конструирования образов рассказчиков или «писателей», как «заместителей» автора или же как персонажей его творчества. Всякий выход за нормы «литературного» языка, всякая ориентация на диалектическое говорение и письмо — ставит перед автором задачу включения собранных форм речи в одно «художественно-языковое сознание», задачу индивидуально-характеристического раздвижения пределов «социальной диалектологии» до норм литературы. Конечно, от сюжетной роли образа зависит, будет ли речевая структура субъекта колеблющейся, как бы скользящей по линии от образа, вставленного в известные литературно-социальные рамки, к образу авторского «я», к образу «писателя», — или же она сохранит свою стилистическую однородность в пределах всего художественного целого, на протяжении всей прикрепленной к нему речи.

Эта проблема «субъектов», которые являются субстратами монолога, — проблема отнюдь не «психологии» художественной речи, а ее феноменологии — и далее ее «социологии». Но эта своеобразная (еще не созданная и даже не создаваемая) «социология» речи литературно-художественных произведений, конечно, лишь временами — и то отдаленно, как бы сигналами — перекликается с бытовой социологией языка.

Поставленные здесь проблемы об образе художественного «я», об «образе автора», «писателя», и вообще о носителях монологов в прозе и возможных формах их соотношения, вероятно, будут иметь иное разрешение при исследовании стиховой речи. [1]

Но несомненно, что, например, образ лирического «я» является одним из существеннейших моментов композиции лирического стиха (см. статью Osk. Walzel'я, «Schicksale des lyrischen Ichs».) [2]

---

[1] Структуре образа автора посвящена мною особая книга: «Образ автора в художественном произведении».

[2] Das Wortkunstwerk von Osk. Walzel. 1926. Leipz.

Особенности семантики часто обусловлены его структурой. В поэтику определенных школ входят заданные нормы эмоциональных колебаний и тематических устремлений, в которых замкнуто развитие образа лирического «я» (ср. поэтику «натурального» стиха у Некрасова, поэтику символистов, среди которой выделяются комментарии Ал. Блока к структуре образа «я» его лирической поэзии в речи его о символизме и философско-лингвистическая характеристика образа автора-символиста у у Вяч. Иванова). Иногда перемещение образа «я» в иной эмоционально-сюжетный план и, следовательно, в иной строй речи, при сохранении принципов семантических преобразований, общих с предшествующей школой, — ломает и изменяет всю семантику стиха (таково отношение лирики А. Ахматовой к поэтике символизма).

Эти иллюстрации были нужны для укрепления мысли, что субъектные формы монологической речи являются существенными категориями литературных композиций.[1]

§ 9. Изучение типов монолога должно быть направлено и на осознание тех потенций, которые, будучи заложены в тех или иных его разновидностях, определяют характер их сцеплений с другими формами речи, например, с диалогом. Уяснение принципов сочетания разных форм речи в пределах монологических конструкций и принципов включения в них диалога — новая, существенная проблема учения о речи художественных произведений. В ее освещении особенно могут помочь сравнительные наблюдения над соотносительными структурами, представляющими как бы параллельную разработку одного «сюжета» в плане новеллы — романа и драмы (напр., «Левша» Лескова — «Блоха» Евг. Замятина; «Островитяне» — «Общество почетных звонарей» Евг. Замятина, «Белая гвардия» и «Дни Турбиных» М. Булгакова и т. п.). Так теория монолога связывается с теорией диалога.

[1] Любопытны замечания Hefele: «Alles Dichterische geschieht nur als Sprache und ist undenkbar ohne den Leib des Sprachlichen. Der Dichter Selber ist nur Sprachgewordene Idee, und nichts im ganzen Bestand seines Wesens und seiner Art, seiner Erfahrung und seines ideellen Ghalts, seiner Natur und seines Schicksals gibt es, das nicht Sprache wäre und nicht als Sprache und aus der Sprache begriffen würde». («Все поэтическое существует только как язык и немыслимо без плоти языка. Сам поэт — это только ставшая языком идея, и во всем наличии его существах и его творчества, его опыта и его идейного содержания, его натуры и его судьбы нет ничего, что не было бы языком и не могло бы быть понято как язык и из языка».) Das Wesen der Dichtung — vom Herm. Hefele. 1923. Стр. 24.

Диалогическая речь является составною частью словесной ткани разных типов прозы, например, новеллы, романа, и разных форм стиха. Вместе с тем она организует самостоятельные литературные жанры драматических произведений. Функции ее, приемы построения и семантика элементов могут резко различаться в каждом круге явлений. Проблема стихового диалога на русском материале даже не ставилась. [1] Да и вообще специфические отличия семантики диалогического речеведения в стиховых формах не подвергались принципиальному обследованию — в плане лингвистическом (ср. работы о диалоге Hirzel'я, исследователей античной трагедии и т. п.).

Между тем, теоретическая важность проблемы—вне сомнения. Да и практически без нее трудно уяснить своеобразия художественной речи во многих стихотворениях, например, И. Анненского, А. Ахматовой. Однако, если даже отвлечься от вопросов изучения стихового диалога, как наиболее сложных и спорных, области «прозы» — со смешанными формами речи (повесть, новелла) и драмы — с более чистыми типами диалога (ведь в драме и «монологи» диалогизованы, так сказать) выдвигают множество задач определения и объяснения.

Соотношение диалогической речи с видами повествующего монолога, формы описания сопутствующих разговору жестов, мимики и пластических движений, приемы характеристического изображения персонажей диалога и другие возможности побочного семантического определения реплик и характерологических планов их движения — резко обособляют композиционную природу диалога в новелле и романе от диалога драматического в собственном смысле. [2] Тем более, что в композиции новеллы и повести могут быть использованы с большей свободой «письменные» формы диалога, т. е. с заданным восприятием его, как прерывистой письменной речи — без проекции в сферу устного говорения — с ее экспрессивной семантикой (ср. «роман в 9 письмах» Ф. Достоевского, «Жак» Жорж Санд, «Переписка» И. С. Тургенева). В сфере повествовательной прозы вообще наблюдается тенденция к «монологизации» диалога, к осуществлению своеобразных гибридных форм «диалогизованного монолога», а драма стремится, как к «доминанте» речевого построения, к

---

[1] Ср. главу: «Гримасы диалога» в моей книге: «Поэзия Анны Ахматовой».

[2] Иллюстрацией этих мыслей может служить отрывок из «Игрока» Ф. М. Достоевского о мальчишеской выходке героя повествования с бароном (т. III, ч. 2, стр. 249 Собр. соч. 1894, изд. Маркса).

«диалогизации» монологов, которые обычно воспринимаются как «разговор» персонажа с самим собой или с отсутствующим партнером — при «подразумеваемых» репликах. Конечно, тут возможно многообразие переходных форм (ср. в драме превращение «письма» в форму сложной диалогической речи, например, в «Ревизоре» Гоголя, такое же использование «дневника» у Островского: «На всякого мудреца довольно простоты» и т. п.).

Вместе с тем в новелле — больше простора для «одностороннего» диалога, так как другой ряд реплик может остаться до конца лишь заложенным в ткани речи одного персонажа, так сказать, потенциально данным, но не реализованным конкретно (ср. роман Дж. Уэбстера: «Длинноногий дядюшка»). И тут — широкая возможность употребления «одностороннего» диалога основана на использовании «письменного» языка. Так, один рассказ Ефима Зозули состоит из мозаики записанных на листе бумаги реплик глухонемой девушки, которая завлечена соблазнителем в номер гостиницы. По ним — по этим коротким кускам диалогической речи — должны быть угаданы и воспроизведены не только реплики партнера, но и вся динамика сюжета. В драме гораздо меньше свободы для такого «одностороннего» диалога, так как ведь, здесь будучи «устным», данным в проекции звучания, он должен иметь известную психологическую (напр., в изображении патологических состояний, галлюцинаций), мистическую («видения» и т. п.) или даже «культурно-историческую», бытовую мотивировку (разговор по телефону и т. п.). Так — чисто драматический тип одностороннего диалогического построения дан в пьесе Витфогеля: «Беглец», которая скомпанована в форме разговора по телефону с неслышимым публикою партнером.

Конечно, синкретические, «театрализованные» формы диалога в новелле встречаются часто. (Ср., напр., у Б. Пильняка в «Метели»). Но описание лучше начинать с крайних типов. И определение композиционных форм «новеллистического» диалога, диалога в повести и романе — в их соотношении с монологическими конструкциями, раскрытие принципов смешанной семантики их — с узкой свободой «подразумевания» интонационных, мимических и жестикуляционных средств смыслового выражения, приемы включения диалога в формы авторского повествования — этот круг задач не надо сливать с проблемами типологического изучения речи драматических произведений. Новелла и роман растворяют в себе драматические сцены, обвевая их иными то-

нами. То они как бы нашивают их на «музыкально»-словесную, монологическую канву лирического повествования или сентиментальной декламации (ср. «Мертвые души» Гоголя, «Московского чудака» и «Москву под ударом» Андрея Белого), то нивелируют их в «сказовом» монологе (ср. Зощенко, Леонов, иногда Бабель и т. п.) или в ораторской речи автора (ср. Марлинского и т. п.), то обставляют грудами разнородного языкового материала — устного и письменного (например «Города и годы» К. Федина) и т. д. Роман и новелла чаще всего выступают, как «синкретические» образования, отдельные стороны которых обращены к разным видам словесного искусства и воплощены поэтому в существенно разных композиционных типах речи. И тут заложены достаточные основания для сравнительного отграничения диалога драмы.

§ 10. В задачу исследования драматической речи входит не только описание и объяснение ее композиционных типов, но и открытие закономерностей в принципах художественного преобразования бытовых схем диалога, в приемах комбинации разных форм реяеведения.

Психологическая «прерывистость» диалога, которою внушается необходимость понимания реплик — одновременно, в нескольких планах: и как «выражения» образов персонажей, — и как форм авторского изображения их, и как объективно-данных речевых плоскостей — в их соотношениях, и как символов драматической тематики, и как структурных членов «образа автора»; «фрагментарность», «неполнота», «недоговоренность» речи, обусловленная наличием хотя бы «воображаемых» факторов «вне-словесной» композиции (обстановка и т. п.); разные приемы четкого разграничения (тематического, экспрессивного или социально-диалектологического) речи персонажей, формы языка которых поставлены в непосредственное соприкосновение; принципы обусловленности семантики диалога факторами, лежащими за пределами словесного ряда; приемы использования «загадочности» ситуации, неопределенности взаимоотношений среди собеседников, «не раскрытых» характеристик —для преобразования экспрессивных моментов речи; формы сцепления, соединения диалогических кусков, характеризующихся разной, иногда — резко противоречивой «бытовой» и сюжетной приуроченностью; вопросы о композиционных типах взаимодействий языка слов с другими системами выражения — с языком жестов и мимики, проблема «моторной экспрессии» в литературном аспекте и множество

других проблем теории драматической речи выступают перед исследователем, требуя принципиального выделения семантики и синтактики драматического диалога в особую сферу.

И тут, в сфере драмы, любопытно следить за приемами связыванья принципов диалогического построения с разными формами речи — речи устной или рассчитанной на представление ее звучащей в том или ином «интонационном» плане, — и речи, освобожденной от семантики жестов, мимики и от живых интонаций. Эта цепь коллизий между приемами литературно-драматического построения и между формами языка как бы с убывающей потенцией «театральной» драматичности — нуждается в освещении и объяснении (Lesedramen).

А в зависимости от свойств драматической речи находится характер того образа, того «художественного-языкового сознания», которое выступает, как носитель определенных форм выражения. Принципы конструирования его в драме, где он дан в действенном самораскрытии, и в непосредственном соотношении с другими языковыми сознаниями, существенно отличны от организации образов, к которым прикреплены монологи в «прозе». Сама проблема социально-литературного закрепления «языковых сознаний» в сфере драмы принимает некоторые специфические особенности. И в связи с этим «социология» диалогической речи строится по иным знакам и категориям, чем «социология» монолога. А структура образов персонажей влечет за собою еще более сложную тему о структуре «образа автора» в драме.

К границам теории драматического языка подходит теория сценической речи. Изучение типов диалогического построения драмы, конечно, не может не считаться с вопросом об отношении литературного текста к формам его театрального воплощения. Ведь «театральный» момент не привносится в драму извне, он заложен в ней самой — и, между прочим, в формах речевого построения диалога. [1] Однако в драме, как литературном произведении, эта проблема «театральности» может изучаться в «идеальном», абстрактном плане. Правда, и здесь присутствует проекция, хоть неполная, в звучание, в пространственно-временное воспроизведение, и вопросы динамическо-речевой характеристики художественного образа — оказываются впереди других. Но принципиальной связи между таким изучением и теорией сценической речи нет. Понимание речевой экспрессии может

[1] Ср. Willi Flemming, «Epik und Dramatik». 1925. Karlsruhe.

осуществляться вне фона театральных воспроизведений. Тем более, что новые формы драматического построения в литературе — часто опережали традицию сценической игры, разрушая и обновляя принципы «актерства», в том числе, — и сценического речеведения (театр Гоголя, Островского, Чехова). И все же соотнесенность и связь между формами диалогического построения в драме и формами театральной стилистики — исторически дана и засвидетельствована.

И необыкновенный теоретический интерес представляет проблема об отношении той потенциальной семантики, которая заложена в словесно-смысловом рисунке драматического произведения, — с широким простором в угадывании звучащей «мелодии речи», в угадываньи приемов мимического и жестикуляционно-пластического сопровождения, — к семантике, реализуемой в акте сценического воспроизведения (ср. замечания В. Мейерхольда в его статьях: «О театре», Вахтангова в книге Б. Захавы: «Вахтангов и его студия», Ал. Таирова в «Записках режиссера» и т. п.).

§ 11. Морфология композиционно-речевых категорий в живой литературной жизни облекается плотью поэтики и риторики литературных школ. Ведь сама по себе морфология композиционных типов речи еще не определяет структурных форм самих художественных произведений. Она лишь намечает некоторые нормы, исторически очень ломкие и изменчивые, — переноса социально-языковых явлений в литературу. Ведь для нее проблема языка литературного произведения имеет значение, как прием ориентации, но не как исходный и конечный пункт изучения. Поэтому при морфологическом исследовании форм композиции принцип сравнения и соотнесения начинает действовать раньше, чем структура отдельных художественных единств разоблачена во всех своих покровах.

В сущности, изучение композиционно-речевых категорий литературы не противоречит методам «коммуникативной лингвистики», но их расширяет в новом кругу языковых явлений. Ведь к граням «литературы» близко подходят устанавливаемые в иных, бытовых сферах письменного и произносимого языка формы композиционных сочетаний. В обеих областях существенен принцип не аналитического, а синтетического наблюдения языковых явлений, в их направленности к созданию известной композиционной формы.

Таким образом, язык литературно-художественного произве-

дения является сферой скрещения, преобразования и структурного объединения композиционно-речевых форм, характеризующих общий контекст литературы в ту или иную эпоху, а в более тесных пределах — стилистическую структуру художественной школы — в определяющих ее жанровых формах. Но сама «литература» — одна из структурных форм общего социально-речевого контекста эпохи. Фосслер готов именно в ее пределах искать направляющие словесное творчество эпохи «скрытые тенденции» письменного и устного языка, так как их легче найти в работе над «немногими и крупными, чем над многочисленными и мелкими словесными образованиями». Но при таком взгляде сама структура словесных образований остается за бортом исследования. Поэтому к проблеме языка литературно-художественного произведения надо итти не только через анализ речевых форм литературы, как особой структуры, которая хотя и взаимодействует с социально-языковыми системами бытового языка, все же имеет свои конструктивные признаки, но и через анализ социально-диалектических типов высказываний.

---

## IV. СОЦИАЛЬНО-ЯЗЫКОВЫЕ СИСТЕМЫ И ИНДИВИДУАЛЬНО-ЯЗЫКОВОЕ ТВОРЧЕСТВО

Литературное произведение, из каких бы форм речи оно ни слагалось, вмещено в контекст «общего» письменного или устного языка. Система этого языка в своих разных «стилях» и жанрах входит в структуру литературного произведения, как его предметно-смысловый фон, как сфера его речевой ориентации. Язык всякого писателя рассчитан на понимание его в плане языка читателя. [1] Можно утверждать, что формы «диалектического», «жаргонного», вообще «вне-литературного» речеведения в художественной литературе (ср., напр., язык Бабеля, Арт. Веселого, Л. Леонова, М. Зощенки, А. Ремизова и др.) всегда имеют за собою, как второй план построения, смысловую систему «общелитературного» языка данной эпохи. Такие формы двусмысленны, т. е. в своей структуре сочетают семантику обще-литературного языка с основанными на ней, дифференциально ее преобразующими индивидуально-художественными словесными образованиями. Но не надо думать, что характер структурных связей литературных произведений с их общим социально-языковым контекстом определяется, главным образом, типами морфологических соотношений в данную эпоху социально-языковых систем и форм инди-

[1] Прежде в риториках про это ясно писали: «Еще во всей точности должно наблюдать следующее правило Лабрюйера: «Всякой писатель, чтобы написать ясно, должен поставить себя на место читателя, рассмотреть собственное свое сочинение, как бы совсем для него новое, которое читает он сам в первый раз, в котором не имеет он никакого участия, и которое автор отдал ему на критику; и потом удостовериться, понятно ли оно само по себе, а не потому только, что всяк сам себя легко понимает». Опыт краткой риторики. 1821. XVII стр.

видуально-языкового творчества (langue и parole по терминологии Соссюра).

Положение — гораздо сложнее, и сама по себе антитеза F. de Saussure'а не может подвести исследователя к проблеме языка литературно-художественных произведений. Необходимо прежде всего остановиться на теме: социальная структура «общего» письменного и устно-бытового языка и ее отражения в литературе. «Общий язык» любой эпохи распадается на ряд социально-языковых контекстов как в сфере книжно-письменного, так и разговорного выражения. Ведь даже внешние формы связей, взаимоотношений письменного и разговорного языков интеллигенции различны, меняются исторически. А соотношения «жанров и стилей» в пределах каждой речевой разновидности определяются сложными, меняющимися формами духовной культуры. Кроме того, что структура «обще-литературного» языка представляет своеобразное сцепление, «сочленение» разных социально-языковых контекстов, вращающихся вокруг некоего общего «ядра», вернее, совпадающих один с другим частями своих сфер, необходимо знать, что эта структура своими периферическими слоями соприкасается с областями городского просторечия, «вне-литературных» социальных диалектов, арго, жанров профессионально-технической терминологии. В структуру письменного и устного языка интеллигенции вовлекаются отсюда некоторые лексические и синтагматические категории не только как «знаки», «характеристические сигналы» чуждых социально-речевых сфер, но и как потенциальные кандидаты на «литературность». В литературном быту определенной эпохи существуют свои представления о формах диалектического расслоения языка, своя оценка «характерности» и признаков того или иного социально-диалектического типа. Эта непосредственная точка зрения носителей норм книжного языка, которая распределяет формы «вне-литературных» диалектов по иным знакам и категориям, чем теория исследователя-лингвиста, устанавливает фон для литературной стилизации диалектической речи.

Так система «общей» речи (письменной и устной) — в своих сложных взаимодействиях с типами «вне-литературных» социально-языковых расслоений — образует переходные формы смешанных профессиональных, сословных, классовых диалектов. Это—не те обнаженные формы диалекта, которые устанавливает лингвист, стремясь раскрыть типические отличия данной социально-языковой системы, ее имманентное предметно-смысло-

вое ядро. Напротив, в «диалекте», как он определяется не в своей внутренней, «идеальной» сущности», а с точки зрения «обще-литературного» языка, — существеннен момент потенциальной «литературности», отрешенности от полноты тех структурных связей, которые характеризуют его социально-бытовую особность, исключительность. Социально-диалектическая экспрессия становится стилистической формой литературной речи. Диалект повертывается к интеллигентскому языку теми своими сторонами, которые оказываются морфологически общими с ним или легко объяснимыми, имеющими семантические соответствия (хотя бы и очень далекие, «примышленные» ad hoc) в плане литературно-языкового быта. И на этом фоне резко выступают отдельные лексические и синтаксические «монстры», которые, отвлекаясь от своей социальной системы, часто и являются литературными сигналами того или иного «вне-литературного жаргона». «Вне-литературный» жаргон, если он осознан в плоскости обще-интеллигентского языка, тем самым социально дезорганизуется. Происходит процесс, движущийся в обратном направлении, но близкий к тому, который характеризует выход в «литературность» разных форм «словесности» из пределов той или иной диалектической среды, напр., солдатской, рабочей, крестьянской. Там — процесс отрыва от диалектических норм в акте освоения «обще-литературных» форм речи. Здесь — процесс смешения форм литературного языка с элементами диалектической системы, процесс, направленный к «канонизации» известного диалекта, арго, к ослаблению его «вне-литературности».

Понятно, что не все объективно существующие «диалекты» и не всегда вовлекаются в это «светлое поле» литературной жизни. Также понятно, что группировка их в одной системе общего языка резко отличается от соотношения их в другую эпоху.[1] Можно даже сказать, что литературному языку в иные эпохи как бы заново открываются диалекты, прежнее воздействие которых на его систему уже успело ассимилироваться. «Содержание», сигналы и структура таких диалектов в каждой системе письменно-книжной и устной речи литературно-образованных людей имеют свои отличия.

Вот такое-то изучение клином врезается в сферу литературно-

---

[1] Необходимо в этих типах соотношений общего языка с диалектами различать пассивные формы понимания и активное словоупотребление.

художественного творчества, в языковой контекст литературы. Но в этой сфере объект изучения принимает иные очертания. Элементы социальной «диалектологии интеллигентского языка» могут быть тут использованы, как символические знаки соотнесения художественных образов с той или иной социальной средой. Однако художественно-социальные характеристики персонажей или «авторов» меньше всего тяготеют к наличному фонду осознанного и дифференцированного диалекта. «Диалектологическая» характеристика в литературе основана лишь на отличиях речи, на стилистических уклонениях от норм литературного языка — вне точного «лингвистического» разграничения. Формы диалектического говорения не мыслятся нормальными в пределах «литературности». Но смысловая и композиционная функции этих диалектических форм в плане литературы иные, чем в плоскости общего письменного и разговорного языка. С точки зрения социально-языковых норм «литературности» они располагаются на разных уровнях — более или менее «низких» или «высоких» по сравнению с общим разговорным и письменным «просторечием». Принцип языковых «уровней» — относителен. Оценка тут в плане бытовой речи — социальная, а не эстетическая. В плане же художественного творчества этот принцип призван на службу приемам конструированья образов авторов, рассказчиков и персонажей действия. Поэтому «вне-литературные» диалекты в сфере художественного творчества все — одного уровня. Дифференциация их здесь не диалектологическая и даже не предметно-социологическая, а сюжетологическая и социально-характерологическая.

Таким образом, та структура социально-языковых систем, которая определяет состав и содержание понятий письменной и разговорной речи, нарушается в контексте литературы, переплавляясь здесь, с одной стороны, в горниле свойственных данной эпохе общих форм литературно-художественной организации (ср. отрыв «книжной литературы», понимаемой в культовом и моральном смысле, от форм письменного делопроизводства, устной словесности и бытового просторечия — в древне-русском искусстве средневековья), с другой стороны, в горниле стилистических тенденций литературной школы с ее тяготением к определенным жанрам. Социально-языковые категории трансформируются в категории литературно-стилистические, социологическое обоснование которых не вмещается в рамки бытовой социологии языка. Обусловлено это не только функциональным

отграничением литературы от других областей слова в духовной культуре и структурной осложненностью языка литературных произведений, но и резкими различиями между «субъектами» литературы и «субъектами» общего письменно-разговорного языка. Ведь структура обще-интеллигентской речи служит выражением некоего коллективного «субъекта», который себя раскрывает в полноте ее системы. Словесные формы входят в структуру «общего языка», неся на себе отпечаток иных субъектов коллективных, а иногда и индивидуальных. Эти субъекты как бы включаются в некий общий «субъект» и в нем функционально преобразуются. Непосредственно ясно, что этот «субъект» не может быть отожествлен с «субъектом» литературы. Ведь при их отожествлении пришлось бы нормы социально-диалектологических расслоений бытового языка целиком перенести на литературу. Но это была бы подмена одной социальной данности другою. А «единственное средство соблюсти подлинность предмета состоит в том, что исследователь не должен отходить от своей данности, не должен переступать ее пределов». Незаконность слияния литературно-художественного субъекта с социально-бытовым очевидна. «Пусть язык, как социальная вещь, не только-осуществление идеи, но и объективация социального субъекта, и пусть языковая экспрессия имеет своего индивидуального или коллективного субъекта, — не мало ли этого? Ведь существенно, что в нашем чувстве субъекта, «скрытого» за своей экспрессией, в истолковании этого чувства, мы все же под творческим субъектом понимаем не отвлеченный или «средний», безличный объект индивидуальной и социальной психологии, как, равным образом, и не объект «биографии», а живой, hic et nunc данный творческий лик, в данном исчерпывающийся».[1]

Для иллюстрации этой особенности, так сказать, самодеятельности субъекта литературы, который находится в меняющихся структурных связях с субъектом бытовой речи, достаточно показать своеобразия в словесном обосновании «субъекта» таких литературных школ, как символизм или футуризм. Тогда откроются иные словесные формы социально-художественного объединения, отличные от тех, которые определяют социально-языковую систему бытового общения в данную эпоху.

[1] Г. Г. Шпет, «Внутренняя форма слова», 216 стр.

С необыкновенной четкостью и глубиной образ «субъекта» в поэтике русского символизма освещен Вяч. Ивановым. Новая структура литературного субъекта обусловлена возвращением к «языку богов», к «священному языку жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта» («Заветы символизма» [1]). И поэт, владеющий двойными формами языка — речью об эмпирических вещах и отношениях и таинственно в ней пребывающей иератической речью пророчествования, — выступает в своем творении «не как художник только, но и как личность-носитель внутреннего слова, органа мировой души, ознаменователь сокровенной связи сущего, тайновидец и тайнотворец жизни» (132). Отсюда «поэт — всегда религиозен, потому что всегда поэт». (130). Его личность прозревается в его произведении, как образ «теурга, сознательно выражающего параллелизм феноменального и ноуменального,» как образ пророка, провидящего и открывающего в «действительности внешней» (realia) внутреннюю и высшую действительность (realiora), «в форме намеков, ознаменования подобий, соответствий и соотношений» указывающего в явлении на его умопостигаемую или мистическую сущность.

Образ субъекта в символизме — это образ носителя «символистического пафоса в переживаемом нами всеобщем сдвиге системы духовных ценностей, составляющих умственную культуру, как миросозерцание». «Учение Влад. Соловьева о теургическом смысле и назначении поэзии, еще не понятое до конца, уже звучало в душе поэта, как повелительный призыв, как обет Фауста — к бытию высочайшему стремиться неустанно («zum höchsten Dasein immerfort zu streben)». «Слово-символ обещало стать священным откровением или чудотворною «мантрой», расколдовывающей мир. Художникам принадлежала задача цельно воплотить в своей жизни и в своем творчестве (непременно и в подвиге жизни, как в подвиге творчества) миросозерцание мистического реализма или — по слову Новалиса — магического иделизма». «Я — не символист, если слова мои равны себе, если они — не эхо иных звуков, о которых не знаешь, как о духе, откуда они приходят и куда уходят, — и если они не будят эхо в лабиринтах души» («Мысли о симво-

[1] «Борозды и межи», 127 стр.

лизме»). «Обогащенный познавательным опытом высших реальностей, художник знает сокровенные для простого глаза черты и органы низшей действительности, какими она связуется и сочетается с иною действительностью, чувствительные точки касания ее «мирам иным». Он отмечает эти определимые лишь высшим прозрением и мистически определенные точки, и от них, правильно намеченных, исходят и лучатся линии координации малого с великим, обособленного с вселенским, и каждый микрокосм, уподобляясь в форме своей макрокосму, вмещает его в себя, как дождевая капля вмещает солнечный лик. Так форма становится содержанием, а содержание формою»: («Границы искусства»).[1] В этой словесно-художественной системе ясно выступают принципы своеобразной условно-литературной деформации общего социально-бытового контекста речи.

Совсем иной тип отношений к прагматическому языку письменности и быта воплощен в словесной структуре футуризма, как явления художественной литературы. Бывает так, что общенациональные и классовые формы субъектности отрицаются. От национального языка берется лишь как бы его психо-физиологическая, чувственная» организация — и его внешние, фонетико-морфологические признаки. В основу построения литературного образа субъекта полагается иллюзия освобожденности от предметно-смысловых форм общего языка, иллюзия непосредственно-творческого выражения индивидуальности, разорвавшей оковы культурных традиций. «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выражаться полнее (напр. го оснег кайд и т. д.)».[2] Образ поэта строится, как «образ возродившегося Адама», который, сбросив с «парохода современности» предметный груз слов, в звуковой и письменной, «чувственной» структуре речи прозревает непосредственно мифы мира. «Мы считаем слово творцом мифа; слово, умирая, рождает миф и наоборот» («Садок судей» II. 1914). «Мы можем отказаться от слова, как жизнедея-

[1] Ibid., 134—135, 136—137, 153, 212.
[2] Заумники, 1922.

теля, и тогда им воспользоваться, как мифотворцем» (Н. Бурлюк, «Футуристы», 1914, № 1 — 2).

«Корневое слово имеет меньше будущего, чем случайное. Чересчур все прекрасное случайно «(см. философия случая) (ibid.). «Меня спрашивают, национальна ли поэзия. Я скажу, что все арапы черны, но не все торгуют сажей, — и потом еще — страусы прячутся под кустами (Strauch). Да. Путь искусства через национализацию к космополитизму». Однако эта национализация осуществляется через индивидуальное мифотворчество, а не через бытовой язык: «в а ш я з ы к д л я т о р г о в л и и с е м е й н ы х з а н я т и й» (ibid.). «Заумные творенья могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто». («Заумники», 1922). Новое «мироположение» — предметно. О б р а з п о э т а с т а н о в и т с я в н е п о с р е д с т в е н н о е о т н о ш е н и е к «м и ф о с л о в у» — п о м и м о м и р а ч е л о в е ч е с к и х с у щ н о с т е й, п о м и м о д р у г и х с о ц и а л ь н ы х с у б ъ е к т о в. «До нас речетворцы слишком много разбирались в человеческой «душе» (загадки духа, страстей и чувств), но плохо знали, что душу создают баячи, а так как мы, баячи, будетляне, больше думали о слове, чем об затасканной предшественниками «психее», то она умерла в одиночестве, и теперь в нашей власти создать любую новую. «Захотим-ли?» — «Нет!». — П у с т ь у ж л у ч ш е п о ж и в у т с л о в о м, к а к т а к о в ы м, а н е с о б о й» («Слово как таковое», 1917). [1]

Таким образом, от с о ц и а л ь н о-я з ы к о в ы х с и с т е м н е т п р я м о г о х о д а к с о ц и о л о г и и я з ы к а л и т е р а т у р н о-х у д о ж е с т в е н н ы х п р о и з в е д е н и й, хотя речь литературы и фундируется на письменных и разговорных «жанрах» обще-интеллигентского языка, на разных социально-бытовых диалектах. Поэтому и перенос в историю литературы понятия «языковой системы», в том виде, как оно определилось в лингвистике (напр. Женевской школы), не оправдан и во всяком случае связан с явным огрублением литературных проблем. Если соотношение социально языковых «систем» с структурными расслоениями литературы оказывается лишенным прямого параллелизма, все же остается

---

[1] Ср. Motiv und Wort. Die groteske Gestaltungs-und-Sprachkunst Christian Morgensterns von Leo Spitzer. Leipz. 1918. 96 стр.

еще возможность транспозиции в литературу того противопоставления langue и parole, которое идет от Ferd. de Saussure'a, и сохраняется еще возможность объединения в linguistique de la parole форм бытового индивидуально-языкового творчества и форм литературного искусства.

В самом деле, не исключена гипотеза (по Saussure'y), что литература, как особая форма речевых явлений, соотнесена с системами общего языка, и сама в свою очередь распадается на ряды соотнесенных между собою langues (langue жанра: фельетона, романа и т. д., langue литературной школы и т. п.), которые в совокупности и конструируют систему литературы. Правда, формы, определяющие любую из этих литературных систем, могут и должны резко отличаться по своему строению, по своим морфологическим и семантическим признакам от форм социально-языковой системы (ведь литературные произведения — принципиально новые языковые единства, не предусмотренные методологией социальной лингвистики). В сущности, приходится признаться, что характер этих «литературно-языковых» форм пока не достаточно ясен. Это могут быть и общие композиционные категории, и образы субъектов, и даже лексические «приметы». Но одно несомненно, что многие из этих langues литературы определяются только негативными признаками, нулевыми формами, формами соотношений, своим, так сказать, местом в общей системе. Однако понимание этих «признаков дифференциации» предполагает сопричастность исследователя данной «системе систем», т. е. в сущности опять ведет к имманентному (с точки зрения данного контекста литературы) анализу, который, в этом случае, ограничивается установлением лишь некоторых общих морфологических схем.

Но и это установление встречает ряд принципиальных возражений. В системе отдельные члены не могут быть заместителями целого, так как они сами определены лишь соотносительно, а с другой стороны, самые системы, как схемы единств, соотнесены между собою. Следовательно, формы соотношения внутри систем и формы соотношения между системами — явления разных плоскостей. Поэтому предполагать возможность одновременного соотнесения элементов одной системы с другими ее членами и с «подобными» элементами другой системы незаконно. Само «подобие» в этих случаях нуждается в принципиальном разъяс-

нении. Оно—мнимо.[1] Ведь сопоставление явлений из разных систем возможно лишь при сопоставлении самих систем или при отрыве явлений от системы, т. е. в каком-то ином плане понимания их (как отрешенных категорий). Таким образом, с этой точки зрения язык литературы и, следовательно, литературных произведений, пребывая в одной плоскости с социально-языковыми системами и определяясь формами соотношений с ними, как особая система, должен в то же время внутри себя обладать собственными «дифференциальными» формами, которые могут по своему строению и по своему отношению к системе литературы не иметь никаких семантических соответствий с формами общего языка. Ведь langues литературы — специфичны, и ее «системы» строятся в совсем ином, не «диалектологическом» плане. Следовательно, распространение на литературу методики изучения langue ведет к чрезвычайному расширению контекста «общего языка», в пределах которого, рядом с социально-групповыми диалектами и арго, сосуществующими с более широкими системами объединений («просторечием», разговорной и письменной речью интеллигенции), становятся своеобразные langues литературных жанров, конструирующие систему литературы. Не надо только смешивать, как это делается в русской критической литературе, такого изучения с историко-литературным. По существу это чисто лингвистическое изучение — синхронично. Оно не отрицает внутренней динамики в пределах систем и динамики самих систем, но предполагает все же необходимость конструирования всякого нового контекста систем изнутри его самого, отрицая принцип мутации и диахронических сопоставлений. Кроме того, синхронический контекст систем предпо-

[1] Ср. у Карцевского в «Système du verbe russe»: Les faits pensés forment des séries fondées sur un élément commun et ne s'opposent qu'a l'intérieur de ces séries. Ces séries, a leur tour et suivant le même principe, sont membres des séries d'ordre superieur, et ainsi de suite. C'est ainsi que devient possible et se justific l'homophonie, quand deux valeurs appartenant à deux séries differentes et eloignées se trouvent avoir un même signe phonique (V. sur la nature des séries E. Cassirer. Substanzbegriff und Functionsbegriff). («Смысловые явления образуют ряды, основанные на общем признаке, и могут соотноситься только внутри этих рядов. Эти ряды, в свою очередь и следуя тому же принципу, являются членами рядов высшего порядка и так далее. Таким образом становится возможной и оправдывается омофония, когда два значения, принадлежащие двум различным и отдаленным рядам, имеют один и тот же звуковой знак») **14 стр.**

лагается этим изучением, как непосредственная данность (по традиции). Он не отыскивается в «археологических» разведках, а является предпосылкой понимания соотношений элементов внутри системы и соотношений систем — между собой.

При обращении к прошлым эпохам эта предпосылка отсутствует. Нельзя понять langue натуральной повести 40-х годов, не сконструировав систему всех литературных и социально-языковых langues той эпохи. Иначе получится произвольное выделение отдельных, случайных и, быть может, даже незнаменательных явлений как «знаков системы». Проблема же «смены» langues предполагает необходимость предварительной синхронической установки двух систем, пришедших на смену одна другой, во всей полноте их контекста, а не скачков по отдельным участкам литературы. Таким образом, в плане лингвистическом изучение langues литературы — методологически оправдано пока лишь применительно к одной, прежде всего конечно, к современной эпохе. Здесь оно может быть плодотворным.

Но и здесь с проблемой языка литературного произведения оно не столкнется, так как для langue существенны общие категории соотношений, а не индивидуальные отличия объектов. Однако, быть может, допустимо по аналогии применить к изучению литературы «эквивалентные» langue и parole понятия — понятия системы, как некоей общей для известного литературного круга нормы форм, и индивидуального творчества, как ее «нарушения», «преобразования»? Перенос в другую науку рабочих гипотез лингвистики принципиально возможен. Нужно лишь под чужие термины подвести новое понятийное содержание, найдя его внутри самой литературной науки. Говорить о непосредственной «соотнесенности» литературных явлений с социально-языковыми системами, конечно, в этой плоскости не придется. Ведь langues в лингвистическом смысле и системы форм литературного жанра, литературной школы — принадлежат к таким разным séries,[1] к таким разным рядам, которые могут быть членами высшего структурного единства только наравне — скажем — с системами философии.

Когда изучение литературы целиком вмещается в учение об языке, то происходит смешение разных значений слова — «язык».

[1] Наиболее грубое смешение разных понятий в этой плоскости наблюдается в статьях Ю. Н. Тынянова. См. его книгу: «Архаисты и новаторы». 1929.

Очевидно, понятие языка в этом случае выводится за пределы «социальной лингвистики» и утверждается на философской проблеме слова или на обще-эстетических категориях вроде «выражения». Но тогда незаконно апеллировать к тем теориям, которые всецело обоснованы отношением к языку, как объекту социально-лингвистического изучения. Фосслер, например, откровенно отрекается от таких «периферических» теорий, [1] и от «обескровленной системы знаков» (das blutleere Zeichensystem) в духе Соссюра. Транспозиция в историю литературы общих теоретических предпосылок Соссюра даже в том случае, когда она будет оправдана раскрытием основных историко-литературных понятий, может привести к изучению лишь внешних форм литературных произведений. В историческом же аспекте эти внешние формы, по удачному выражению Г. О. Винокура, должны служить лишь той «плоскостью, по которой вычерчивается» их же эволюционный путь. [2]

Проблема языка литературного произведения не исчерпывается анализом этой плоскости. Для нее социально-языковые формы исторической действительности важны, как один из членов структуры литературного произведения, как тот общий социальный контекст, в котором данный предмет впервые определяется и становится. А этот акт становления литературного произведения не объясним из понятия системы, константных форм языка. Да и само понятие литературного произведения в аспекте системы — не может быть оправдано. Если само литературное произведение — система, то, во-первых, этим уже нарушены аналогии с понятием «системы знаков» в лингвистическом смысле; во-вторых, затемнено отношение его к литературной системе школы, жанра. Ведь если литературное произведение — одновременно система и элемент иной системы, то в сущности эти две разные ипостаси его органически между собою не связаны. Совсем не обязательно с точки зрения Соссюровской гипотезы утверждение системности литературного произведения. В понятии же о школе, как системе систем, можно заметить даже подмену понятия системы понятием структуры (хотя и в очень смутном, нерасчлененном виде).

Итак, для науки об языке литературных произведений общий

---

[1] Geist und Kultur in der Sprache. Heidelberg. 1925. 208—209 стр. Ср. также 216 — 217.

[2] Г. Винокур. Биография и культура, М. 1927 г. стр. 22—23.

социально-языковый контекст существенен, как структурная форма самого литературного произведения, в нем самом и через него усматриваемая. Язык же литературного произведения приходится вмещать в сферу parole, индивидуально-языкового творчества. Но понятие parole Соссюром вовсе не раскрыто. Он только сделал язык коллектива и говорение личности — темами двух разных, резко отграниченных дисциплин. Однако, языковое творчество личности — результат выхода ее из всех сужающихся концентрических кругов тех коллективных субъектов, формы которых она в себе носит, творчески их усваивая.[1] Иными словами: если подниматься от внешних грамматических форм языка к более внутренним («идеологическим») и к более сложным конструктивным формам слов и их сочетаний; если признать, что не только элементы речи, но и композиционные приемы их сочетаний, связанные с особенностями словесного мышления, являются существенными признаками языковых объединений, то структура литературного языка предстанет в гораздо более сложном виде, чем плоскостная система языковых соотношений Соссюра. В пределах литературной речи окажется множество языковых контекстов, не совпадающих с представлением о диалекте (в социально-лингвистическом смысле), множество языковых кругов, то как бы включенных один в другой, то пересекающихся по разным плоскостям, и каждый из них имеет специфические, его выделяющие субъектные формы (и эти формы далеко не всегда — «классовые»). А личность, включенная в разные из этих «субъектных» сфер и сама включая их в себя, сочетает их в особую структуру. В объектном плане все сказанное можно перенести и на parole, как сферу творческого раскрытия языковой личности. Индивидуальное словесное творчество в своей структуре заключает ряды своеобразно слитых или дифференцированных социально-языковых и идеологически-групповых контекстов, которые осложнены и деформированы специфическими личностными формами.

Таким образом, у самой linguistique de la parole оказывается два разных пути. Один предуказан Соссюром: linguistique de la parole должна определять свои цели и методы не непосредствен-

---

[1] О понятии языковой личности («Person») любопытны замечания Фосслера. Geist und Kultur in der Sprache. Стр. 96 и след. Ср. также у Г. Г. Шпета. Внутренняя форма слова, стр. 186 и след.

но, а лишь соотносительно с понятием языка, как социальной системы средств коммуникации — в разных ее проявлениях. Следовательно, она может изучать формы и приемы индивидуальных отклонений от языковой системы коллектива или в их воздействиях на эту систему, или в их своеобразиях, в их принципиальных основах, вскрывающих творческую природу речи (langage). Но здесь этот путь пересекается другим, когда изучение «личностного» говорения отрывается от параллелизма построений и аналогий с социальной лингвистикой и стремится раскрыть структурные формы словесного творчества личности в имманентном плане. В этом случае социальное ищется в личностном через раскрытие всех структурных оболочек языковой личности. Такое построение linguistique de la parole тесно связывает ее с наукой об языке литературных произведений, но не сливает с ней (как в концепции Фосслера). Ведь в литературном произведении, как особой сфере творчества личности, и субъектно и объектно — языковые формы оказываются осложненными контекстом литературы, литературной школы, жанра, своеобразными приемами литературных композиций.

Так раскрывается связь и взаимодействие контекстов литературы и социально-языковых объединений в самой структуре литературного произведения. «Если мы в данном поэтическом произведении или совокупности их открываем объективное содержание и конструирующие его формы, мы в своем анализе не можем выходить за их пределы, например, к объясняющим условиям, причинам и т. д., пока ясно не поставим себе цели их абстрактного изучения в интересах для данного произведения внешних и запредельных» (Шпет, Внутренняя форма слова, стр. 202).

Итак, наука о речи литературных произведений, если она стремится своим анализом проникнуть в проблему «поэтичности», может быть построена лишь на фундаменте имманентного анализа языка литературного произведения.

---

## V. ПРОБЛЕМА ИММАНЕНТНОГО АНАЛИЗА ЯЗЫКА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Познать индивидуальный стиль писателя, стиль его литературных произведений — вне всякой установки традиций, но на определенном языковом фоне, в раскрытом литературно-языковом контексте исторической действительности, целостно и замкнуто, как своеобразную структуру словесных форм в их эстетической организованности, — это первая задача исторического исследования. Без предварительного всестороннего описания личностных языковых форм и их функций, без детального исследования словесной структуры изучаемого литературного произведения не может быть глубоких указаний на связи его с прошлыми литературными традициями. Описание и анализ структурных форм памятника должны вестись имманентно избранному поэтическому «сознанию», его языковой культуре, и не навязывать чуждых ему норм. И это значит, что динамика индивидуального стиля учитывается при таком изучении. Явившиеся в разное время сочинения писателя не проецируется сразу в одну плоскость. Они должны изучаться в хронологической последовательности. И каждое из созданий поэта должно предстать с стилистической точки зрения, как «выразительный организм законченного смысла» ( Б. Кроче), как индувидуально-неповторимая словесная структура, хотя и воплощающая некоторые «общие» стилистические формы и тенденции, однородные группе литературных произведений и «созвучные» языковой структуре эпохи. Однако нельзя допускать полной изоляции одного из словесных произведений художника от других — его же в целях стилистического анализа. Ведь все творения поэта, несмотря на внутреннюю композиционную слитность и, следовательно, обособленность каж-

дого из них, — проявления одной поэтической личности в ее эстетическом развитии, хотя бы эта личность обнаружила себя в разных, «несогласных» ликах художественной индивидуации. Поэтому значение составных элементов литературного памятника, например, символов, осветится ярче, если, путем привлечения других произведений этого же художника, исследователю преподносится все их потенциальное содержание в данном языковом «мире», в данной речевой структуре.

Естественно, что после такого углубленного изучения отдельных литературных произведений писателя — на фоне языковых контекстов литературы, письменности и быта его эпохи — может затем произойти их объединение по группам, по структурным категориям. И тогда стиль группы однородных произведений исследуемого писателя вырисовывается, как структура общих для них всех языковых форм. Отсюда ясно, что метод имманентного описания не оставляет в стороне динамику индивидуального стиля. Но она, естественно, должна представляться или как смена одной структуры другою, или как частичное преобразование единственной структуры, функциональное ядро которой остается устойчивым. Такой метод стилистических изучений я назову ф у н к ц и о н а л ь н о - и м м а н е н т н ы м. Он для социальной лингвистики не нов, хотя имеет в ней иную форму и иное обоснование. Раскрыть его в применении к литературному произведению было необходимо потому, что большинство русских попыток стилистического анализа неудовлетворительны методологически именно в силу непрестанных скачков из одного плана изучения—функционально-имманентного в другой (который я буду называть ретроспективно-проекционным), в силу субъективного привнесения в структуру литературного произведения чуждых ему норм. Кроме того, проблема двух контекстов литературного произведения — литературы и общего (письменного и разговорного) языка — не получала достаточного освещения. Структурные связи литературного произведения с социально-языковыми объединениями, вопросы о включении в литературное произведение структурных форм современной ему языковой культуры, о «раздвижении вглубь» пределов памятника — не привлекали теоретического интереса исследователей и не были практически, на материале, показаны.

Изложенный метод стилистических исследований всесторонее и глубже может быть осуществлен при изучении языкового творчества поэта - современника. Причины — те же, что и в

современной социальной лингвистике. Ведь для настоящего времени, в пределах близкой нам речевой культуры, общие нормы словоупотребления и словосочетания, все langues и все развивающиеся в их лоне творческие тенденции, большинство идейно-групповых контекстов языка — даны нам непосредственно. Есть, таким образом, ясный социально-речевой фон для понимания структурных форм индивидуально-поэтического стиля. И жанровые принципы композиционных сочетаний очевидны. Структура литературы усматривается в них непосредственно, по крайней мере, во внешних своих формах. Особенно ощутительны эти удобства живого изучения на примере художественного слова, при анализе путей его поэтического преобразования. В литературной речи часто всплывают, затушевывая семантическое ядро, те периферические оттенки значений и эмоционального тембра слова, которые не составляют привычной данности общего языка в его разных контекстах и — в виду этого — не осознаются, как необходимая принадлежность того или иного слова. И для того чтобы ощутить индивидуальное и творческое в словоупотреблении поэта, надо владеть общими с ним лексемами литературной речи — в ее разных контекстах. Лексема (по аналогии с фонемой и морфемой) — это семантическая единица диалекта, как осознаваемая (хотя бы потенциально) совокупность значений и их оттенков, входящих в структуру известного социального «символа», целостного языкового «знака». Потебня был, конечно, неправ в своем утверждении, что всякое употребление слова есть возникновение нового слова. Фактически слово есть такой же модус лексемы, как звук — фонемы. Слово — это реализованный в данной фразе и в данной обстановке оттенок лексемы. Потенциальная совокупность таких значений лексемы, которые составляют ее семантическую характеристику для данного говора и являются социальным достоянием коллектива, его общественной собственностью, конечно, ограничена. Это же надо сказать и об эмоциональном тоне лексемы, об ее экспрессивных формах. Хотя каждая лексема хранит в себе потенциально синкретизм притоворечивых эмоциональных тембров, но в общей речи выдвигаются, как эмоциональные доминанты, определенные оттенки тона, связанного с известным символом, именно те, которыми слово окутано в наиболее привычных, наиболее автоматизованных сочетаниях, или те, которые являются отблесками наиболее частых ассоциа-

тивных сцеплений по смежности. Вследствие этого создается иллюзия поглощенности известного символа более или менее однородной эмоциональной окраской.

Но в индувидуально-поэтическом словоупотреблении часто происходит семантическая метаморфоза лексемы путем выделения, создания и осознания таких оттенков ее значений, которые не входят в ее обще-речевую характеристику — и в субъективные характеристики ее функционально преобразованных отражений у других литературных групп или художественных школ. И только на фоне других контекстов употребления этой лексемы понятна индивидуально - художественная осложненность ее семантической структуры.

В аспекте современной эстетической культуры слова легче понять и установить и типологию литературно-языковых структур, свойственную эпохе. Тогда центр тяжести с элементов структуры переносится на принципы объединения. Художественное произведение рассматривается как едино-целостная форма, как символ, смысловые разрешения которого трансфинитны, но замкнуты в строго очерченную сферу. Определение этой сферы и направленности включенных в нее значений устанавливается путем снятия покровов со структуры, путем раскрытия ее оболочек. Этот путь — от единства к его расчленению. Но части здесь определяются, как органические члены структуры, конструирущие ее смысловую замкнутость. Таким образом, единство усматривается в структурных формах, в «частях», а «части» — в единстве. Грани между отдельными сферами не привносятся извне, а понимаются из единства, как созидающие его внутренние формы. Структура художественного произведения — непрерывна. Однако ее члены определяются не только динамикой сцеплений в пространственно-временном аспекте, не только смежностью, но и смысловыми пересечениями в разных плоскостях. Они образуют как бы разные уровни смысловых соотношений, включаемых в структуру из разных планов словесной семантики. Единство художественного произведения не всегда является результатом словесных «сочленений», иногда же лишь, как например в футуризме, имажинизме, их постулатом. Происходит своеобразная игра с единством, которое все же конструируется из разорванности частей.

Типы структур — вот проблема лингвистического

изучения в этой сфере. Структура целого и его значение устанавливается через определение «сочленений», органических частей художественного произведения, которые сами в свою очередь оказываются структурами и свой целостный смысл получают из соотношения структурных форм в их пределах. И этот анализ идет до тех пор, пока предельные части структуры не распадаются в социально-общие языковые отрезки, которые уже не обнаруживают в своей семантике структурных свойств целого, отношений к его смыслу, и которые являются лишь социальными субстратами личностного творчества. В отдельных типах структур — члены их оказываются в разных соотношениях. «Некоторые члены могут оказаться недоразвившимися, в состоянии эмбриональном, или дегенерировавшими, атрофированными» (Шпет. «Эстетические фрагменты»). Вопрос о типах смысловых соотношений членов в разных видах литературных структур — является второй центральной проблемой этого лингвистического изучения. При решении этой проблемы раскрывается то основное понятие, которым лингвистика может оперировать здесь — понятие символа, как предельной структурной единицы литературного произведения,— в отличие от социально-языковых лексем. Это — путь, ведущий к определению понятия поэтической речи.

Ясно, что такое изучение «символики» легче всего осуществить на языке художников современности. Реконструкция же соотношения языковых элементов и их функций в стиле далекого по времени писателя предполагает длительное освоение общих норм словоупотребления в соответствующую эпоху, знание распространенности тех или иных синтаксических схем, «сопричастность» исследователя всей литературной и общей языковой культуре этой эпохи. Все это приобретается лишь путем глубокой начитанности в текстах избранного периода и путем длительных филологических разысканий, путем овладения всем языковым контекстом эпохи. И, конечно, в этом случае неизбежна некоторая типизация, уравнение тонких нюансов в значениях символов, которые выступают тогда в более грубых и резких очертаниях.

---

## VI. НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ПРОЕКЦИОННОМ МЕТОДЕ

Как ни плодотворны для решения обще-лингвистических проблем, для понимания форм языкового творчества личности, для определения понятия поэтической речи функционально-имманентные исследования литературных произведений, они не исчерпывают всех задач, стоящих перед наукой об языке литературы. Для нее языковое творчество писателя важно не только как в себе замкнутый микрокосм — с своей структурой соотношения языковых элементов и с своими законами их связи (хотя бы этот микрокосм и вмещал в себя личностно преобразованным — весь мир литературы), но и как одно из звеньев в общей цепи сменяющихся художественных стилей. В сущности, здесь начинается сфера особой науки об истории языка литературы, во всяком случае, сфера особой методологии. При таком подходе произведения поэта выносятся за пределы структуры языковой личности, за пределы parole, и рассматриваются в проекционной плоскости, как элементы общего литературно-языкового контекста. Путем стилистического сопоставления с современными им и предшествовавшими произведениями того же или иных жанров других художников устанавливается их место среди скрещивающихся линий и традиций, и определяется затем их воздействие на последующую литературную и общую языковую жизнь интеллигентского круга.

Ведь как лингвистами, так и теоретиками эстетики и поэтики замечено, что процесс резкой индивидуализации литературной речи, знаменующий выработку новых, оригинальных стилей и ломку установившихся форм литературного языка, нейтрализуется распространением особенностей стиля выдающегося

художника слова в кругу лиц, осваивающих в той или иной мере формы его поэтического выражения. [1] Становясь достоянием значительной группы писателей, литературной «школы», явления индивидуально-поэтического стиля тем самым систематизируются и схематизируются, обнаруживая тенденцию к превращению в языковые шаблоны (клише) и к проникновению в диалекты общего письменного и разговорного языка. Выпадая из словесного строя поэтической личности, из структуры литературных произведений, как их конструктивные формы, они входят в структуру социально-языковых объединений. Таким образом, следующей категорией в изучении языка литературы является стиль «школы», как некий отстой однородных стилистических особенностей, в «языковом творчестве» группы лиц, объединенных тяготением к одному художественному центру.

Таким образом, первичные задачи науки об языке литературы в историческом плане таковы:

1) Уяснение сущности и закономерности в смене литературных стилей, которые развиваются путем индивидуально-творческого преображения и использования сокровищ современной им и прошлой жизни поэтического, литературно-книжного, интеллигентски-разговорного языков и разных форм «внелитературного выражения» — во всей сложности составляющих их диалектических единиц, иначе: изучение личностных поэтических стилей в их историческом движении — на фоне общей истории языка и истории лингвистического вкуса.

Историк литературных стилей устанавливает, в каком отношении художественные произведения находятся к стилям современной им и прошлой эпохи, и следит за тем, как они в позднейшие периоды отбрасывают от себя изменчивые тени, давая импульсы к созданию новых языковых форм. И здесь важно определить, как происходит процесс дробления этих целостных организмов на части («обращение миллиона в гривенники», по слову Гончарова), которые получают или литературное применение в

---

[1] Если в «диалектологии индивидуальный язык должен рассматриваться, как материал, подлежащий сортировке по нескольким диалектам (см. I. Baudouin de Courtenay, Les lois phonetiques, в Rocznik Sławistyczny, т. III, стр. 70—71), то индивидуальный стиль — всегда особого типа речевая структура, в которой социально-языковые категории трансформированы в категории «литературно-стилистические», связанные иными, не «диалектологическими» формами соотношений.

художественных конструкциях иных писателей, или практическое употребление в быту повседневном.

2) На пути этих изысканий историку стиля уясняется ход стилистических группировок литературно-языковых форм по циклам, по школам.

Так определяется вторая задача — группировка литературных произведений по «школам» путем отвлечения однородных особенностей и указания центров тяготения для стилей школ.

3) Затем возникают наблюдения над процессом распада стиля школы и превращения его в ряд социально-языковых шаблонов и над переработкой их в новых стилях.

Однако в это определение задач исторического изучения языка литературы необходимо внести два существенных дополнения. Во-первых, поэтическая личность обычно не умещается в пределах одной литературной школы, потому что прибегает к различным приемам речевых построений. В таком случае, она существует одновременно в нескольких школах, является носительницей как бы нескольких «поэтических ликов». Отсюда ясно, что в определении понятия «стиля школы» целесообразнее исходить не из признака структурно-языковой общности литературных личностей, а из признака структурной близости литературных форм. Стиль школы — это совокупность общих приемов выбора и эстетического оформления языкового материала в значительной группе художественных произведений, хронологически-смежных и принадлежащих разным авторам. Едва ли требует особенного развития мысль о том, что это сродство языковых средств должно быть не случайным, а — структурным.

Во-вторых, необходимо при всяких стилистических группировках учитывать функциональные разновидности литературной речи, обусловленные различием «композиционного» (в широком смысле слова) членения и особенностями литературных жанров. Например, язык новеллы, язык драматических диалогов, язык лирического стиха — это функционально не сравнимые виды поэтической речевой деятельности, хотя они и могут в разные эпохи менять свое соотношение и свои границы.

Детальное раскрытие отличий в принципах словесного отбора, расположения символов, в формах их синтаксических объединений, в приемах изменений семантической характеристики — между разновидностями литературной речи, изучение структурных взаимоотношений самих этих разновидностей в эволю-

ции литературы, возможно, конечно, лишь на анализе большого материала (см. выше главу III).

Такой метод я называю ретроспективно-проекционным.[1] Для него основная проблема — сопоставления стилистических явлений, проектируемых во-вне и рассматриваемых в хронологической последовательности с точки зрения их структурных связей в целях установления формул, выражающих порядок, закономерности их чередования и смены.

Тут не обойтись без некоторой морфологизации сопоставляемых фактов. Стилистические приемы утрачивают то неповторимо-индивидуальное, функциональное обоснование, которое они имели в литературном мире того или иного художника. Самый акт сопоставления явлений однородных, но различных в той мере, насколько были различны включавшие их в себя личностные структуры, предполагает процесс отвлечения некоторых, более общих признаков. Однако этот принцип морфологической схематизации, лежащий в основе ретроспективно-проекционного метода исторической стилистики, должен корректироваться, с одной стороны, ясным разумением исторической перспективы; с другой, предварительным функционально-имманентным изучением языковой деятельности исследуемых писателей, при котором каждое из их произведений вырисовывается, как целостная структура стилистических явлений, с очерченным кругом значений каждого из ее элементов и с ясно обозначенной ролью их в общей концепции целого. Вследствие этого исчезает опасность в акте сравнения за несущественными сходствами не увидеть основных или по внешнему подобию отождествить явления, функциональное содержание которых совершенно различно. На путях этого изучения раскрываются не только связи и взаимодействия между языками литературных школ, жанров, но конструируется для данной исторической действительности понятие языка литературы, устанавливаются принципы его эволюции в связи с эволюцией самой литературы в ее структурных формах, и определяются формы отношений языка литературы к другим типам речи.

---

[1] См. Б. М. Энгельгардт. «А. Н. Веселовский» и Формальный метод в истории литературы».

# РИТОРИКА И ПОЭТИКА

## I. ИЗ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ РИТОРИКИ

Исследование языка прозы неизбежно встречается с проблемой риторики. Попытка обратиться к **традиции** изучения прозаических форм направляет исследователя к «риторикам», как нормативным теориям, определявшим жанры прозы и принципы их построения. Попытка опереться в своих изысканиях на философские теории слова ставит исследователя перед необходимостью уяснить те формы слова, которые под именем экспрессивных частично приписываются к области риторики. Мало того: лингвист, который бежит от литературы к социально-бытовым формам речи, как напр., Ch. Bally, и тот принужден говорить об инстинктивной и практической риторике, которая управляет устной речью (Le langage et la vie, 30). А так как для исследования прозы не безразлична структура бытового языка, то он и на этом пути сталкивается с вопросом о риторике. Но и в том, и в другом, и в третьем смысле понятие риторики оказывается не вполне ясным, во всяком случае, для современной филологии.[1] Риторика, как дисциплина, издавна, еще с эпохи античной культуры, была поставлена в связь и взаимодействие с поэтикой. [2] Границы между этими двумя уче-

---

[1] Не буду обсуждать того своеобразного применения слова — «риторика» которое создают Флешенберг и его единомышленники. В общих чертах содержание теоретического введения в «Rhetorische Forschungen» изложено Р. О. Шор (Ars poetica, статья: Формальный метод на западе»).

[2] О взаимодействии риторических и поэтических жанров в античной литературе много свидетельств и наблюдений можно найти, напр., в работах: R. Reitzenstein. Hellenistische Wundererzählungen Leipz. 1906 (о связи элегии с риторикой), Б. Варнеке: «Комедия и риторика» (Журн. Мин. Нар. Просв. 1914 г., № 6). Ср. также Дератани Н. Ф. (Жур. Мин. Нар. Пр. 1916 г., № 11). О связи античного романа с риторическими упражнениями см., напр., у Б. А. **Грифцева. «Теория романа.»** Ср. также статью Ф. И. Буслаева: «Значение романа в наше время». «Мои досуги» М. 1886. т. II.

ниями о слове оказывались неустойчивыми. Структура и задачи каждого из них исторически менялись. Поэтому и под именем «риторики» в разное время объединялись разные принципы и задачи изучения словесных форм. Понятия «поэзии» и «прозы», на которых основывалось соотношение поэтики с риторикой, сами меняли исторически свое содержание. И из их истории было ясно лишь одно, что художественная проза в отдельных своих жанрах постепенно эмансипировалась от риторики, опираясь на поэзию, но полного освобождения не достигла, а, по мнению некоторых ученых, напр. проф. Шпета, так и осталась в цепях риторики.

Для более ясного освещения вопроса необходимо расширить круг иллюстраций, характеризующих этот процесс смысловых превращений хотя бы на почве русской литературы с XVIII в. до той эпохи (40-е г. XIX в.), когда проблема риторики была снята с обсуждения, потеряв живой общественный интерес, и сама риторика влачила жалкое, анонимное существование.[1] Уже у Ломоносова наблюдается колебание в определении содержания и задач риторики. В риторике 1744 г. читается: «Предлагаемое слово может быть изображено прозою или поэмою. В прозе располагаются все слова обыкновенным порядком, и части не имеют точно определенной меры и согласия складов. В поэме все части определены известною мерою и притом имеют согласие складов в силе и звоне. Первым образом сочиняются проповеди, истории и учебные книги. Последним составляются оды и других родов стихи (в редакции 1748 г.: «гимны, оды, комедии, сатиры и других родов стихи»). Риторика учит сочинять слова прозаические, а о сложении поэм предлагает Поэзия» (§ 4). В «Риторике» 1748 года под риторикой уже разумеется «учение о красноречии вообще, поколику оно до прозы и до стихов касается», а «наставление к сочинению речей в прозе называется oраторией» (вступл., § 10). Таким образом, скованный традициями церковно-риторической литературы, Ломоносов в риторике видит основу поэтического и прозаического творчества, учение о формах литературного красноречия и о формах его театрально-бытовой реализации в звуке и жесте. Все же в ближайшую связь с риторикой ставится учение о прозе, а в нем выделена теория ораторского искусства и названа ораторией.

[1] Ср. «Мысли об истинном значении и содержании риторики» проф. К. К. Фойгта (Журн. Мин. Нар. Просв., 1856 г., ч. 89).

(ср. название популярной в XVIII в. риторики иеромонаха Амвросия: «Краткое руководство к оратории Российской»).

У продолжателей Ломоносова терминология эта не была устойчивой. Оратория и риторика смешиваются, вернее, «оратория» растворяется в риторике, как синоним одного из ее значений. В «Новом словотолкователе, расположенном по алфавиту» (СПБ. 1806 г., ч. 3), оратория определяется, как «наука или способность преклонять других складкоречием к намерению своему». «Наука сия называется также и риторикой» (60 стр.) Впрочем, тот же «словотолкователь», констатируя смешение в языке слов— ритор и оратор, старается разграничить их значения: «Ритор или ретор. Ветия, упражняющийся в красноречии и преподающий правила красноречия». — «Оратор. Иногда ритором именуется и оратор, хотя сие последнее название приличествует собственно тому, кто занимается сочинением и сказыванием речей, приличных обстоятельствам в публичных собраниях» [1] (570). Оратория (по связи со словом — оратор) и в последующей практике иногда употребляется в этом смысле. [2]

Однако утвержденное авторитетом Ломоносова выделение общих основ красноречия для поэзии и прозы долго еще отражается в последующей традиции на определении задач риторики и на ее построении. Так, проф. И. Рижский в своем «Опыте Риторики» (Москва, 1809 г., изд. 3. Перв. изд. 1796 г.), который, по отзыву А. Глаголева, «составил новую эпоху в истории русской литературы», [3] предполагает, что «красноречие первых времен должно быть такое, которое близко к обыкновенной речи (поелику природа всегда предшествует искусству)». Но теперь, когда искусство «преступило пределы природы», оторвалось от бытового языка, «произошли два известные рода красноречия: одно прозаическое, или просто называемое прозою, а другое

---

[1] Ср. «Риторика и Реторика. Гр. Наука, преподающая правила к красноречию или искусство преклонять словами разум и трогать сердце; витийство, наука красноречия или риторская» (569).

[2] Ср. в «Опыте риторики» (1791. СПБ ), сокращенном из наставлений докт. Блера, более широкое значение термина «оратория»: «Справедливо, что оратория часто была обезобразуема различными покушениями, достоинство ее на ложных признаках основать стремящимися. Писатели тщилися дополнять недостаток в мыслях приятствами слога и домогались переходящей похвалы невежд, вместо долговременного прославления сведущих людей».

[3] А. Глаголев. Умозрительные и опытные основания словесности 1834 г. ч. IV, 45 стр.

стихотворческое, иначе называемое стихами». Хотя «прозаик и стихотворец имеют один главный предмет, т. е. подействовать на другого красотою и приятностью своего слова» (8-9), между ними существенная разница: «прозаик, имея подлинником то, что действительно находит в природе, изображает сие с таким искусством, что речь его при всех украшениях не удаляется чрезвычайно от естественной и обыкновенной в общежитии». Поэт же, «не уважая того, что слово его не будет казаться обыкновенным, истощает все, чтобы достигнуть своей цели, т. е. чтобы привести в восторг воображение: для сего он не довольствуется тем, что представляет ему природа, но, избирая из того самое блестящее, часто дополняет еще своими вымыслами, дабы чрез то произвести что-нибудь весьма разительное; и при том все сие изображает словом, имеющим отличное искусственное сладкозвучие» (9). Из этой характеристики общих признаков и отличительных «красот и правил» поэзии и прозы вытекало разделение науки красноречия на р и т о р и к у и п о э з и ю, и риторике предписывалось — после изложения «общих прозаического и стихотворческого красноречия правил — особенно наставлять первому» (9 —10 стр.).

Таким образом структура прозаических жанров в этом плане всецело определялась формами их риторического построения. Но само понятие риторики оказывалось очень расплывчатым, так как под него подводилось и общее учение о слоге, об его формах, о тропах и фигурах, и теория перевода, и теория критики, и теория прозаических жанров, и наставления в «изобретении» мыслей, в приемах их расположения и в воздействии речью на страсти, и теория исполнительского искусства оратора. Любопытно, однако, что в сфере красноречия устанавливается резкое различие между слогом стихотворческим и прозаическим. Прозаик предостерегается от стихотворческих вольностей: «чрезмерно живо поражающие красоты слова, будучи свойственны пииту, показывают еще неочищенный вкус в прозаике». Поэзия, как язык воображения, противополагается прозе, как языку «разума» (338 — 339).

Вообще в XVIII в. риторика, как учение о красноречии, то обобщается до значения нормативной системы литературной речи, преимущественно прозаических ее жанров, то суживается до пределов стилистики с теорией ораторского искусства (ср. напр. «Опыт риторики» 1791 по Блеру). Но всегда риторика является тем резервуаром, из которого черпает свою теоретич-

скую воду пиитика, понимаемая, преимущественно, как учение о стихе (ср. Н. Никольский, Основ. Российской словесности, 1807, ч. II. Риторика).

Широта объема в понятии риторики, которая включала в себя всю теорию прозы и часть учения о стихе, уже к 20-м годам XIX столетия была преодолена теорией литературы. Произошел возврат к первоначальной позиции Ломоносова, но с иной стороны и с иным ее обоснованием. Учение об общих формах построения — поэтического и прозаического — теперь относится к «науке словесности» или — несколько позднее — к «теории изящной словесности вообще». Проблема красноречия, сохраняя свое значение для поэзии, входит в самое живое взаимодействие с общей теорией прозы. Раскрытие сущности и форм красноречия в теоретическом разрезе теперь зависит, главным образом, от меняющейся в истории прозы структуры образа писателя и структуры прозаических жанров. Так, А. Мерзляков в своей книге: «Краткая риторика или правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических» (1821 г., изд. 3-е) отвергает узкое определение красноречия, как искусства оратора, и рассматривает риторику, как полную теорию красноречия или как теорию всех прозаических сочинений.[1] В соответствии с этим понятие красноречия раскрывается, как «способность выражать свои мысли и чувствования на письме или на словах правильно, ясно и сообразно с целью говорящего или пишущего». Проблема «назначения», «намерения» — становится критерием отделения прозы от поэзии. Но понятие назначения в прозе не ограничивается убеждением и доказательствами. «Искусство научать, занимать, трогать, доказывать составляет предмет всякого прозаического писателя» (6 стр.). «Материя» и «форма» прозы — основная тема риторики, хотя «некоторые под именем красноречия разумеют стихи и прозу» (ibid., 7 стр.).

Таким образом, понятие «красноречия» продолжает еще по

[1] В «Кратком начертании теории изящной словесности» (М. 1822) Мерзляков, перечисляя изящные искусства, не упоминает прозы, сливая ее, повидимому, с красноречием: «Изящные искусства суть: стихотворство, красноречие, музыка, танцование, театральное зрелище, живопись, резьба, ваяние, зодчество и изящное расположение садов» (6 стр.). Впрочем, разделяя теорию изящной словесности на пиитику и риторику, Мерзляков говорит про «правила стихотворного и прозаического красноречия» (56 стр.).

традиции применяться к стиховым и прозаическим формам безразлично, к «словесности» вообще.[1] Но это значение — архаическое. В более тесном смысле красноречие мыслится в пределах прозаических жанров. Под эту теорию красноречия, как теорию прозы, подводится и искусство ораторской речи. Мерзляков в «Краткой риторике» писал: «Высокий слог принадлежит к собственно так наз. красноречию или речам»... (18 стр.). И в своей теории прозаических сочинений, наряду с жанрами писем, разговоров, рассуждений или учебных книг, истории (к которой относятся биография, романы и исторические сочинения), он рассматривал и «речи ораторские».

Искусство оратора до судебных реформ 60-х годов не обособляется от общей «теории красноречия для всех родов прозаических сочинений». Поэтому в теорию прозы приходилось включать и учение о «витийстве телесном» (декламации и мимике). Так Галич в своей «Теории красноречия для всех родов прозаических сочинений» (1830) принципы «телесного витийства» вносит даже в определение риторики: «Теория красноречия, риторика, научает систематически обрабатывать сочинения на письме и предлагать изустно так, чтобы они и со стороны материи и со стороны формы, т. е. и по содержанию и по отделке нравились читателю или слушателю, производя в его душе убеждение, растроганность и решимость удачным выбором и размещением мыслей, а равно и приличным выражением мыслей с помощью слов и движений телесных» (1). К риторическим жанрам Галич причисляет монолог, разговор, письма, деловые бумаги, исторические сочинения, дидактические сочинения (вроде рецензий и критических статей), ораторские речи и анекдоты. Но эта классификация перекрещивается у него с делением всей риторической сферы на витийство словесное и телесное. Область «телесного витийства», как исполнительское искусство, можно оставить в стороне при обсуждении проблемы риторики в литературном плане, хотя взаимодействие исполнения с словесным построением в ряде жанров несомненно. Сама же ораторская речь принципиально не выделяется из общей структуры риторических жанров. М. Чистяков в своем «Курсе теории словесности» (1847 г., ч. II) еще в 40-х годах настаивал на отнесении ораторской речи к дидактическим сочинениям: «Ораторская

---

[1] Ср. ст. Анастасевича в Трудах Казанск. Общ. люб. отеч. слов. 1815 г., I ч.: «О словесности (литературе)».

речь не составляет особенного рода дидактических сочинений. Отличительный характер ее состоит только в случайных условиях, в том, что в ней передается идея известному обществу и для определенной практической цели» (184 стр.).

Таким образом, в плане «словесности» — проблема красноречия в начале XIX в. постепенно сливается с проблемой прозы, которой ведает частная риторика — в отличие от «общей», включающей в себя учение о слоге.

В «Опыте краткой пиитики и риторики», изданном, как теоретическое введение в «Собрание образцовых произведений» (1821 г.), риторика в обширном смысле приравнивается к «теории изящной словесности вообще или к общей теории словесных искусств». «Предмет сей теории составляет рассмотрение эстетического совершенства мыслей и языка, которые вместе и составляют то, что обыкновенно называют слогом. Сюда же относят некоторые и правила хорошего произношения; но правильнее можно сюда отнести рассмотрение общих свойств всякого словесного произведения или сочинения» (I—II). Следовательно, стилистика теоретически обособляется от риторики в тесном смысле, хотя практически продолжает излагаться в курсах риторики. В тесном смысле «риторика обозначает науку прекрасной или хорошей прозы вообще». Предлагается и в этой сфере отличать частную риторику от общей. Общая — излагает «правила, относящиеся до всех прозаических сочинений, именно: об изобретении, расположении и выражении, а по другим также о произношении и памяти» (II), а частная — содержит учение о прозаических жанрах — повествовательно-описательных, поучительно-деловых и побудительных или собственно ораторских. «Наука витийства», которая занимается сочинениями побудительными или собственно — ораторскими, называется риторикой в теснейшем смысле, а некоторыми — ораторией. Так в пределах риторики происходит дифференциация задач. Для понимания этого процесса необходимо следить за изменениями структуры основных понятий — «красноречия», «прозы» и «поэзии»,

Уже в конце XVIII — нач. XIX вв., как я старался показать выше, существенно меняется смысл и функции красноречия, которое еще продолжает по традиции некоторое время рассматриваться как общая стилистическая форма прозы и стиха. «Красноречие состоит в живой и быстрой черте или выражении, происходящей от глубокого чув-

ствования. Но невозможно, чтоб таковые черты находились во множестве в каком-нибудь сочинении: они являются в нем изредка и как бы в промежутках» («Опыт кр. пиитики и риторики», XCIX — C). Красноречие подводится под одну эстетическую категорию со страстным и истинно высоким: «Может быть, все сии три вещи в самой сущности составляют одну и ту же» (XCVIII). Проблема «красноречия» связывается с структурой образа оратора — автора, как страстно чувствующего и благородно мыслящего «субъекта». Во всех этих рассуждениях явно ощущаются отзвуки той концепции образа автора-оратора, которая укреплена в русской литературе Карамзиным. [1] В своей статье «Что нужно автору» Карамзин ярко обрисовал образ писателя, как чувствительного и добродетельного человека, т. е. транспонировал в литературу и расцветил новыми красками сентиментализма классическую характеристику оратора — vir bonus dicendi peritus: «... есть ли всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему открыт путь в чувствительную грудь твою; есть ли душа твоя может возвыситься до страсти к добру, может питать в себе святое, никакими сферами неограниченное желание всеобщего блага: тогда смело призывай богинь парнасских — оне пройдут мимо великолепных чертогов, и посетят твою смиренную хижину — ты не будешь бесполезным писателем». «Слог, фигуры, метафоры, образы, выражения — все сие трогает и пленяет тогда, когда одушевляется чувством»... «Истина мертва», когда «изливается не из добродетельного сердца»... (Соч. Карамзина, 1848 г., т. III, 371 — 372 стр.). Еще более ясно о связи поэзии и прозы с принципами ораторского искусства писал Батюшков в статье: «Нечто о поэте и поэзии», указывая адреса античных риторик: «Я желаю — пускай назовут странным мое желание! — желаю, чтобы поэту предписали особый образ жизни, пиитическую диэтику; одним словом, чтобы

[1] Ср. у Як. Толмачева в «Правилах словесности»: «никто не может быть красноречивым, не быв добродетельным. Красноречие есть голос внутреннего совершенства» (I, IV, 99 — со ссылкой на Квинтилиана). Ср. также у Мерзлякова в «Краткой риторике»: «От всякого писателя требуется, чтобы он со всех сторон осмотрел предмет своей речи, чтобы он каждую минуту обладал самим собою, чтоб сам был уверен в причинах и доказательствах, которые предлагает другим, и чтобы наконец сам был живо проникнут чувствованиями и страстью, которую намерен возбудить в сердце читателя». (8 стр.).

сделали науку из жизни стихотворца. Эта наука была бы для многих едва ли не полезнее всех Аристотельских правил, по которым научаемся избегать ошибок, но как творить изящное — никогда не научимся! — Первое правило сей науки должно быть: живи как пишешь, и пиши, как живешь. Talis hominibus fuit oratio, qualis vita»... (Соч. Батюшкова, 1850 г., т. I, 59 стр.) «Хотите ли быть красноречивыми писателями? — говорит красноречивая женщина нашего времени: будьте добродетельны и свободны: освятите душу, как освящают храм, и ангел возвышенных мыслей предстанет вам во всем велелепии» (61).

Но «Опыт краткой пиитики и риторики» уже освобождает писателя из оков добродетели, отличая художественный образ оратора от его бытового характера и эстетические эмоции красноречия от житейских переживаний. Цитируется определение одного из русских наставников красноречия: «Красноречие есть дар переливать и с силой впечатлевать в других те живые чувствования и страсти, которыми оратор сам объят и проникнут». Так возникает проблема: «Но справедливо ли, чтобы оратор должен был сам ощущать в себе те страсти, которые он хочет возбудить в душе слушателей, когда есть множество писателей, не имеющих совсем тех добродетелей, к коим любовь вдыхают они в других посредством своих сочинений?» Вопрос этот разрешается признанием особого, эстетического перевоплощения автора в моменты творчества: «писатели в то самое время, когда сочиняют, действительно чувствуют любовь к тем добродетелям, к которым в других хотят ее вдохнуть: иначе как бы могли они изображать ее столь любезными чертами. Но сие чувствование, сколь ни живо и искренно, бывает в них по несчастью только кратковременное. То же самое бывает с читателями и слушателями. Прочитав или выслушав красноречивое слово, они ничему однакож не верят, ничего не делают, что говорил им оратор»... (XCVII — XCVIII). Ср. в «Правилах Словесности» Як. Толмачева, ч. IV, стр. 102—103: «Может быть, некоторые скажут, что многие злонравные писатели приобрели себе славу и почитаются знаменитыми. Не одна голова составляет человека. Есть животные без головы, но нет без сердца... Согласимся, что порочный писатель может быть красноречивым, может, скрыв свои чувствования, говорить языком человека добродетельного: но истина в устах его бессильна. Мы или не верим порочному, думая, что язык его несогласен с сердцем; или внутренно смеемся над ним, видя противоречие между его словами и делами».

«Истинная слава писателя основывается на добродетели и мудрости» (ibid., 106).

Такая постановка проблемы красноречия, при которой это понятие определяется через структуру образа писателя, тесно связывает эволюцию красноречия с меняющимися формами понимания самой «словесности», взаимоотношений «прозы» и «поэзии» в ее пределах. Можно даже сказать, что проблема «красноречия» в литературном аспекте целиком сводится к вопросу о соотношении понятий «поэзии» и «прозы», как основных категорий «литературы». Ведь понятие «прозы», как «красноречия», устанавливалось всегда соотносительно с структурой «поэзии».

В определении взаимоотношений «поэзии» и «прозы» в русской литературе еще с XVIII в. наметились два направления: одно, утвержденное авторитетом Ломоносова, обосновывало разницу между поэзией и прозой на внешних формах стиха; другое — искало внутренних форм дифференциации.

Среди представителей этой второй теории находился Тредьяковский.

В своем замечательном «Мнении о начале поэзии» Тредьяковский со ссылками на ученых мужей, в их числе и на Аристотеля, протестует против смешения поэзии со стихами. «Некто Эризий Путеанский написал основательно: иное быть пиитом, а иное стихи слагать.... Прямое понятие о поэзии есть не то, чтоб стихи составлять, но чтоб творить, вымышлять, и подражать»... (Соч. Тредьяковского, 1849 г., т. I, 181 стр.). «Можно творить, вымышлять и подражать прозою; и можно представлять истинные действия стихами» (182). Отвергается возможность смешения поэзии с ложью (так как фантазируемая поэтом действительность «бывает по разуму, т. е. как вещь могла быть или долженствовала»), и с «рукомесленными художествами», в которых механически воспроизводятся реалии. «Пиит не лживец, но и не «мастеровый человек». «Творить по пиитически есть подражать подобием вещей возможных, истинных образу» (ib., 183). Возникновение стиховых форм поэзии Тредьяковский ставит в тесную связь с зарождением общества и с проблемой красноречия. Уговоры разрозненных и враждующих фамилий к «общему сожитию» требовали «такого слова, которое было бы совокупно, и сильно, и сладостно». Так у политиков зарождается «немерный род стиха». «Такая речи сладость, неслыханная еще по то время, могла чувствительнее поразить человеческие серд-

ца, толь наипаче, что она соединена с твердостью доказательств, именно ж с поэзией, для того, что, бесспорно, она есть самая первая человеческая София, т. е. Мудрость» (ib., 191).[1] Любопытно также «письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии», в котором Тредьяковский защищает социальные функции стиховой речи, затененные «речью, данною нам с самого начала нашего выговора, именно ж прозою». «Проза великую уже получила силу, власть и честь» (207). «Какая ж бы ныне была уже в поэзии и в стихах нужда, когда все-на-все исправляется прозою?» В ответ указывается, что некоторые из видов прозы, напр. церковные песнопения, являются лишь трансформацией поэтических жанров. Однако «обстоятельства времени советуют донесть прямо», что в стихах «нет поистине ни самые большие нужды, ни от них всемерно знаменитыя пользы». Все же стихи «надобны потолику между учениями словесными, поколику фрукты и конфекты на богатый стол по твердых кушаньях» (208).

В этих рассуждениях любопытна не только сравнительная оценка форм стиха и прозы, но и указание на их тесное взаимодействие в сфере поэзии.

В начале XIX в. широкое понимание поэзии (не в смысле науки, а в смысле формы творчества) решительно укрепляется. В «Новом словотолкователе» 1806 г. (ч. III) говорится так: «Поэт пишет в стихах и прозою, но о чем бы он ни писал, не должен никогда терять из виду того, что поэты, честные люди, не могут иметь в писании иной цели, как ту, чтобы учить и нравиться. В первом случае должно всегда основывать свой труд на началах нравов и на началах законов, управляющих обществом, а в последнем надобно получить от неба талант своего искусства и не употреблять его ни для критики почтенных людей, ни для глумления над вещами, уважения достойными» (434 стр.). В разделе о «прозе» прибавляется, что «проза бывает стихотворческая, каковою писан Телемак» (452).

Так ищутся в начале XIX в. существенные признаки поэзии в отличие от прозы.

В «Правилах словесности, руководствующих от первых начал до высших совершенств красноречия» (ч. I—IV) Якова Толмачева (СПБ. 1818—1822), со ссылкой на Блэра, обсуждается вопрос о

[1] Ср. также ряд замечаний об отношении элоквенции к поэзии в «Слове о витийстве» (Соч. Тредьяковского, т. III, стр. 562 и след.).

разных пониманиях поэзии. Отвергается определение ее как искусства вымысла и подражания. «Механизм стопосложения» и «большее искусство пиитической речи перед прозаической» признаются также приметами несущественными. «По моему мнению, самое верное и краткое определение поэзии сделать можно, назвав оную языком страсти или живого воображения, подчиненным большею частью закону стихотворного лада: большею частью — говорю, ибо стопомерие составляет внешнее отличие поэзии; но есть много таких стихотворений, которых форма столь неопределенна, столь близка к разговорному языку, что трудно отличать оные от сочинений прозаических; напротив, бывает иногда проза столь доброгласна и благослична, что весьма близко подходит к пиитическому размеру. Поэзия и проза часто сближаются одна с другою и соединяются вместе, как свет с тению. Нет великой нужды точно определять поэзию, есть ли ее свойства известны. Споры ничтожных писателей о сем предмете можно назвать пронырствами мелкой критики, не заслуживающими внимания» (ч. IV, 21 стр.). Проза же определяется, как язык рассудка, «естественнейший и легчайший язык нашей мыслящей способности» (ib., 25). «Следовательно, всякого рода наставления, содержащие умозрительное (теоретическое или практическое) учение, есть предмет и цель прозы» (ib., 27 стр.). Поэзия, отделившись от прозы, ограничила цель свою одним «изображением приятного» (ib., 95). Ее красоты — «вымысл и живописание предметов» (96). «Прозаики, отделяясь от стихотворцев, должны были первое обратить внимание на то, чтобы определить круг своих предметов, цель действия и средства к достижению оной. От сего произошли риторические правила и родилось ораторское искусство» (37). Устанавливаются три рода прозы — проза философская, (ее основа — рассудок), пиитическая (воображение) и ораторская (страсть) (36 — 37 стр.). В основу организации прозы исторически легла проблема красноречия (ib., 40 и след.). Эта проблема освещается в риторике, которая занимается вопросом о приличном соглашении мыслей со словами (ib., 87 стр.). Таким образом, риторика определяется прежде всего, как «наука слога» (89 — 90). «Но сочинители стесняли сию науку по разным причинам, и особливо по соображению цели, для которой они ее писали» (90). И в риторику прежде всего вмещается учение о прозаических жанрах, к которым, кроме поучительных, описательных и совещательных сочинений, относятся также письма и

разговоры. Однако границы между прозой и поэзией признаются скользкими, подвижными. Цитируются слова Кондильяка:

«Telle est en général la différence, qu'on peut remarquer entre le poète et le prosateur: c'est que le premier affiche qu'il veut plaire, et s'il instruit il parait cacher, qu'il en ait le projet; le second au contraire affiche, qu'il veut instruire et s'il plait, il ne parait pas en avoir former le dessein» (ч. III, 161 стр.) Т. е.: «Разница, которую можно усмотреть между поэтом и прозаиком, в общем, такова: первый заявляет, что он хочет нравиться, а если поучает, то старается скрыть, что это входит в его замысел; второй, напротив, объявляет, что он хочет поучать, и если он нравится, то видно, что это не составляет его намерения».

Однако в теориях литературы прозаические формы входят в поэтику лишь с 20-х годов. [1] В «Опыте пиитики и риторики» различаются два смысла слова п о э з и я: в обширном смысле «оно означает дарование, способность артистов — изображать изящную природу изящным образом», т. е. оно — синоним искусства вообще; — «в тесном или собственном смысле оно относится только к дарованию поэта, который владеет вымыслом и мерой». Поэзия отличается от прозы — миром вымысла, стихотворными формами и целью. У ораторов цель — убедить, склонить на свою сторону, следовательно, всегда практическая, у других

---

[1] Впрочем принцип смешения жанров поэтических и прозаических признавался и в XVIII в. Ср. у Кондильяка: Les genres tendent toujours à se confondre. En vain nous les écartons pour les distinguer: ils se rapprochent bientôt; et aussitot qu'ils se touchent, nous n'appercevons plus entre eux les limites, que nous avons tracées. Quelquefois le poëte, empietant sur le prosateur, parait afficher qu'il ne veut, qu'instruire; quelquefois aussi le prosateur, émpietant sur le poëte, parait afficher, qu'il ne veut que plaire». О смешении поэзии с прозою так говорится в «Правилах словесности» Я. Толмачева (ч. III, 1818): ...«Слог философских сочинений, возрастая, слог же пиитических и ораторских, уменьшаясь в силе воображения и страсти, могут часто смешиваться между собою и входить в пределы один другого» (36 стр.). ... «Но как воображение есть посредствующая способность между рассудком и страстями,— есть и свет, озаряющий предметы желаний и искра, воспламеняющая страсти: то по сему совокупному действию или лучше слиянию оного с рассудком и страстями, как и прежде сказано, невозможно никак слог стихотворных от слога философских и ораторских сочинений отделить известным и точным пределом (69 стр.). Ср. определение дидактической поэмы, стр. 70 и след.: «Философ, прозаик и стихотвор ц-дидактик руководствуются в своих произведениях одною и той же способностью — рассудком» (78 стр.), но сочинение стихотворца «должно быть несколькими степенями выше», (79 стр.).

прозаиков — сообщить другим свои познания и мысли; а у поэта — доставить им невинное удовольствие или лучше перелить в них те чувствования, которыми наполнено и проникнуто его сердце во время живого представления предмета, занимающего всю его душу» (II — IV стр.). Однако в обзоре истории немецкой поэзии читается: «Сочинители романов — Вагнер и Жан-Поль-Рихтер у немцев также причисляются к поэтам» (XCIX). В главе о басне разрешается проблема повествования, и к повествовательному роду поэзии причисляются «повести в собственном смысле и романы» (CCLIII). Все же признается первенство «басней стихами» перед баснями в прозе (CCXCVI), и из жанров повествовательной поэзии рассматриваются только сказки: роман и повесть еще не имеют своей поэтики.

В «Главном начертании теории и истории изящных искусств» Мейнерса, переведенном проф. П. Сохацким (1826 г., изд. 2-е) появляется такое «прибавление о романах»: «Нынешние наши романы в рассуждении последней своей цели совершенно удаляются от всех других прозаических сочинений и, напротив того, сходны с стихотворениями. Законы эпического стихотворства с малыми отменами можно применить к романам. Романы не могут быть еще и тогда одобряемы для чтения, когда они прямо не вредят сердцу; ибо они разными образами бывают зловредны разуму и назначению девиц и молодых людей. Привычка читать романы пагубна и опасна... Вообще комические романы предпочтительны важным, и краткие — пространным» (270 стр.).

В «Словаре древней и новой поэзии» Остолопова (1821) грань между поэзией и прозой пролегает по полосе «смешанных», полупиитических жанров, к которым относятся «романы и все писанное в их роде». Поэзия определяется, как «вымысл, основанный на подражании природе изящной и выраженный словами, расположенными по известному размеру, тогда как проза или красноречие есть изображение самой природы речью свободною» (Ч. 2, 400 стр.). Сферы поэтического и прозаического иногда скрещиваются. «Мы встречаем вымыслы пиитические, представленные в простой одежде прозы, каковы суть романы и все писанное в их роде; встречаем также предметы истинные, кои бывают украшены всеми прелестями поэзии — таковы поэмы исторические и дидактические. Но сии вымыслы в прозе и сии повествования или поучения в стихах не заключают в себе ни настоящей прозы, ни настоящей поэзии. Это — смесь двух раз-

личных сущностей, это суть исключения из общего правила, не могущие опровергнуть показанного здесь определения поэзии» (401 стр.).

Таким образом, принцип красноречия как бы пересекает области стиховых и не-стиховых форм. Но анализ большинства пиитических жанров выносится за пределы красноречия, следовательно, риторики. В сфере же прозаических форм колеблется между пиитикой и риторикой вопрос о романе, повести, сказке. Любопытно, что в борьбе с определением поэзии по принципу стиховой композиции фигурирует обычно та ссылка на Аристотеля, которая была уже мобилизована Тредьяковским.[1] Между тем архаическое понимание поэзии, как стихотворства, пережиточно держится вплоть до эпохи натурализма. Оно, напр., развивается в «Учебной книге русской словесности» Н. И. Греча.[2]

Однако большая дорога, по которой двигалась практика и теория литературы, отклонялась далеко от этих учебных истин в сторону не-стиховой, прозаической поэзии. Вместе с тем синкретизм жанров усиливался. Границы риторики передвигались, то суживаясь, то захватывая вновь открытые области художественной прозы.

Повесть, роман и сказка до половины 30-х годов рассматриваются как область общего пользования между поэтикой и риторикой. Так, А. Мерзляков говорит об этих жанрах и в «Пиитике» и в «Риторике». В «Пиитике» роман сближается с эпопеею (234, 236 стр.), хотя не скрывается стремление прежних исследователей относить его к «историческим родам в прозе», т. е. к чисто риторическому жанру (231 стр.) За романом, как и за повестью, утверждается образовательное значение — «познание людей и света». «Романы, в которых одобряется порок и постыдные удовольствия изображаются чертами, хотя блестящими, но соблазнительными, заслуживают презрение» (стр. 239; ср. в «Риторике» стр. 79). В «Краткой риторике» подчеркивается смешение в романе поэтических и риторических форм: «В нем правила в рассуждении расположения и слога суть те же самые, которые относятся и к истинным повествованиям. Впрочем, сей род принадлежит более к стихотворным, нежели к прозаическим родам; и потому писатель романа должен знать еще некоторые наставления пиитики» (75 стр.).

---

[1] См. Остолопов, Словарь древней и новой поэзии, ч. 2, 402—408 стр.
[2] Ср. рецензию в «Отеч. Записках» 1845 г., т. XLIX и L.

Двойственная природа романа побуждает Мерзлякова особенно настаивать на его поучительности (79 стр.), на значении в нем «превосходных нравоучений и силы чувствований» (82 стр.). Ведь для Мерзлякова основным критерием отделения прозы от поэзии была цель. «Поучение, объяснение, убеждение разума есть первая цель прозы и вторая — поэзии» (Пиитика, 61 стр.). В романе обе эти цели смешиваются в разных пропорциях, поэтому роман приближается то к поэзии, то к прозе. Так, проблема риторических форм, «красноречия», проблема нравственно-житейского убеждения в 20 — 30-х годах терпит существенные ограничения не только в поэзии, но и в прозе. Любопытно, что сама проблема прозы теоретически разрешалась по разному. Особенно оригинально отношение к ней в «Риторике» Н. Кошанского. В «Общей реторике» он так определяет задачи наук: «Грамматика занимается только словами, реторика преимущественно мыслями, поэзия преимущественно чувствованиями» (Общая реторика, изд. 7-е, СПБ. 1840, 2 стр.). Различаются общая риторика, как наука об изобретении, расположении и выражении мыслей, и частная — «руководство к познанию всех прозаических сочинений» (ib.). Происхождение прозы возводится к писаниям неученых. «У древних классических народов были только два способа соединять мысли — стихи и периоды»[1] (35 стр.). «У древних были только поэты и ораторы, прозаиков не было. Философы и историки считались больше мудрецами, нежели писателями» (ib.) «В средние века ученые также писали стихами и периодами». Проза возникла из желания неученых писать, «как умели наудачу, может быть, иные с приятностью и со вкусом».[2] Это произошло в средние века, и ученые сначала презирали прозу. «Но в наше время проза достигла изящества (проза Карамзина), ее употребление сделалось всеобщим; имя прозаика отличилось от имени оратора и поэта» (57). Нужно отделять прозу безыскусственную («безграмотную») от изящной. «Ни та, ни другая

[1] «Периоды, будучи «свободною речью», «имеют свои части, свои члены, известную полноту слов и выражений, плавность, гармонию, удовлетворительность окончаний и требуют учения риторики» (36).

[2] «Риторика» Н. Кошанского должна быть принята во внимание при изучении языковых форм пушкинской прозы. Во всяком случае, и теоретические суждения А. С. Пушкина о прозе и стилистическая структура его прозы обнаруживают большую близость к основным положениям «Риторики» Кошанского.

не употребляет ни стихов, ни периодов, но первая потому, что их не знает, вторая — потому, что хочет от них отличиться» (37 стр.). Поэтому изящная проза часто «восхищает как поэзия». Она «есть счастливое гармоническое соединение плавности периодов с мерою стихотворною. Она не стеснена их правилами; является свободным выражением мыслей, но заимствует нечто от стиха и периодов, — по внушению разума, немного слуха и вкуса» (38). «Изящная проза едва ли не труднее стихов и периодов; ибо там есть причины к извинению; здесь нет никаких» (40). Кошанский выделяет даже особую категорию прозаического слога, который «употребляется не ораторами и не поэтами, но собственно прозаиками, т. е. историками, философами и романистами» (93 стр.). Это — разновидность среднего слога (93).

Итак, принцип убеждения и научения в понятии прозы сочетается с особыми стилистическими формами, которые сохраняют свою силу при устранении самого принципа. Но границы между прозой как красноречием и «безграмотной» прозой понимаются различно. В определении самого «красноречия» в 30-х годах намечаются резкие различия между представителями разных литературных и эстетических течений. В сущности, идет по разным направлениям подготовка натуралистического слияния поэзии с прозой, и тем самым подготовка отказа (конечно, чисто терминологического) от риторики.

А. Глаголев в «Умозрительных и опытных основаниях словесности» (1834) в таких выражениях устанавливает структуру изящной словесности: «изящная словесность, как искусство, соединяет в себе чувственное с умственным или внешнее с внутренним. Красота и совершенство форм принадлежат преимущественно поэзии; напротив того, исследование отношений и связи истин есть дело красноречия. Отсюда происходит разделение изящной словесности на поэзию и красноречие» (ч. III, § 87, стр. 63). Ставится проблема поэтического выражения, признаками которого являются «украшения и живопись» («Сегодня вечером, сказал Леонид, мы будем ужинать у Плутона» — в отличие от прозаического выражения: «сегодня вечером мы умрем»). Красноречие же рассматривается, как «высший талант, объемлющий все тоны слова, начиная от простой прозы до поэзии» (§ 97, стр. 71). Таким образом, понятия поэтического и прозаического устанавливаются в чисто языковом плане. Признаются (как и у Кошанского) три вида слога — поэтический, прозаический и, как переходная форма между ними, — ораторский. «Из сих

двух способов выражения (поэтического и прозаического) составляется слог ораторский, занимающий между ними среднее место, подобно тому как из ярких и тусклых красок составляется новая краска не слишком блестящая и не слишком темная: ибо в ораторском слоге под цветами красноречия должна быть скрыта истина, принадлежащая не фантазии, а разуму» (101 стр.).

Но пределы «красноречия», а следовательно, и изящной словесности далеко раздвинуты. «В наших деловых бумагах», пишет А. Глаголев, «кроется все древнее красноречие со всеми его видами: судебным, совещательным и описательным. Различие состоит в том, что древние декламировали свои речи в собраниях народных или в сенате; а у нас секретари читают свои записки в присутствиях, начальники отделения перед министрами, обер-секретари в сенате и т. д.» (ч. I, XI стр.).

В связи с этим «лингвистическим» раскрытием основных понятий А. Глаголев мало интересуется классификацией жанров в сфере прозы и поэзии. Роман сопоставляется с эпопеею, хотя «не имея ни объема ни важности эпопеи, он представляет нравственную жизнь одного какого-либо героя или лица и с одной точки зрения» (ч. IV, 86 стр.). Повесть же сводится к изображению «одного разительного или необычайного эпизода из жизни нравственной». Любопытно общее замечание по поводу этих жанров, говорящее о близости их к прозе, к красноречию — в понимании Глаголева: «публика требует математической точности в самой игре воображения» (89).

Так, в 30-е годы происходит «снижение» красноречия, его высоких жанров; усиливается тенденция к смешению «поэтических» и «прозаических» (resp. риторических) форм.

Трансформация прозаических жанров, обратившихся в 20-х годах к формам «вне-литературной» речи и к образам подставных рассказчиков и писателей — из той языковой среды, которая была далека от риторических теорий, грозила книжным нормам красноречия. В самом начале 30-х годов чувствуется поворот в стилистических тенденциях в сторону натурализма (или правильнее: «натуризма»).

В «Кратком курсе словесности, приспособленном к прозаическим сочинениям» Вас. Плаксина (СПБ. 1832) решительно отрицается обязательность для прозы «красноречия» в высоком смысле: «можно писать, как должно, выполнять все требования речи, относительно назначения оной, и вместе с тем не красноречиво, ибо это не всегда нужно»... (59 стр.) Красота и приятность

«только средства, в некоторых случаях ведущие к цели, предполагаемой сочинителем» (58). «Слово же «х о р о ш о» не имеет определенного значения, следовательно, не может ничего определять» (59). Ограничение «красноречия» не мешает прозе осуществлять свое назначение. В главе о фигурах риторических Плаксин с необыкновенной отчетливостью рисует обусловленность прозаических форм, имеющих нравственно-житейскую цель, обстановкой, социально-бытовым контекстом: «Риторика учит сообразоваться с целью, с обстоятельствами, с лицами — с их способностями, степенью образования, с наклонностями; и естественную наготу истины, часто оскорбительную, часто горькую, научает прикрывать и услаждать искусством» (79). «Красноречие» утрачивает свой высокий смысл и обозначает лишь дар убедительной, соответствующей своему назначению речи. Так намечается выход риторики, как теории прозы, за границы красноречия в прежнем понимании этого слова. В связи с этим еще острее подчеркивается двойственность структуры романа и повести. «Хотя риторика, — пишет Плаксин, — ограничивается изложением законов прозы, которая говорит о мире действительном для известных видов; но как часто действия душевных сил бывают столь смешенны, что самая игра оных направляется к положительным пользам; и произведения, ознаменованные всеми условиями изящества, часто соглашаются с житейскими выгодами; то по сим причинам роман, повесть, сказка, анекдот могут и должны входить в круг риторики; ибо они имеют двойственную сущность и назначение: по основной своей идее и по содержанию они состоят в области поэзии, а по цели и способу изложения относятся к прозе, именно повествовательной» (Кратк. курс словесности, 134 — 135 стр.). Полупиитические жанры эти, по мнению Плаксина должны, или, по крайней мере, могут отвечать «назначению», «цели» прозы, как «выражения познаний» (57), как «речи об истинах существенных для пользы житейской или нравственной»,— и воплощать в своей структуре типический образ прозаика. А этот образ рисуется очень настойчиво, как образ «ритора»: «прозаик никогда не должен упускать из виду нравственно-житейской цели» (97); «прозаик не должен терять из виду своей главной цели — научить, принимая в обширном значении сие слово» (98); «прозаик говорит истину для улучшения читателя» (110). Этой риторической целью обусловлена зависимость композиции прозаического произведения от «обстоятельств», обстановки и образа слушателя. «Здесь должно сообразоваться с

понятиями, образом мыслей, общим характером слушателей или читателей и с самою целью сочинителя (73).

Любопытно для характеристики этих изменений в понятии риторики за 30-е годы наблюдать, как пристально Шевырев в своей «Теории поэзии» (М. 1836) следит за эволюцией функций красноречия в системах эстетики. Излагая содержание «Всеобщей теории изящных искусств» (Allgemeine Theorie der schönen Künste) Зульцера, Шевырев замечает: «Основываясь на тесной связи прекрасного с добрым, Зульцер не отделяет резко поэзии от красноречия и думает, что цель их — одна и та же, но способ достижения цели различен: разница же заключается в том, что в поэте действует более фантазия, в ораторе — сила рассудительная» (318 — 319). Очень подробно останавливается Шевырев на враждебной Зульцеру концепции Бутервека (Aesthetik von Fr. Bouterwek 1824, 2 Th.), который «строго отделяет» риторику от эстетики и красноречие от поэзии: «кажется, первый он положил резкое разграничение этих двух искусств, заключив различие оных в цели... В красноречии эстетическая часть искусства всегда служит цели внешней, посторонней, не прямо касающейся самого искусства, и потому занимает второе место»... Риторика в этом аспекте определяется, как «теория изящной прозы», но с выделением из области прозы целой жанровой категории, которая признавалась промежуточной между поэзией и прозой и которая обозначалась в ту эпоху именем романа (333).

Таким образом, на протяжении 30-х гг. происходит ломка понятия — красноречия, которое как бы спешит следовать за развитием прозы. Характерны для этой эпохи колебания в понимании содержания и границ прозы художественной — в отличие от деловой. Так проф. П. Е. Георгиевский, который находился под сильным влиянием Плаксина, в своем «Руководстве к изучению русской словесности» (1835, в расширен. виде 1842, 4 ч.) рассматривает «красноречие», как искусство смешанное, подобно зодчеству, как «промежуточную сферу между собственной прозой (т. е. деловой прозой) и поэзией («Основные начала изящных искусств», 17 стр.). [1] Однако «деловая проза» все сильнее и сильнее врывается в «литературу», в прозу художественную. Эстетические теории не всегда диктуют нормы ли-

[1] Ср. у Георгиевского замечание о полуриторических жанрах: «повести, сказки, романы и часто анекдоты по основной своей идее и по содержанию должны принадлежать поэзии, а по способу изложения и цели, — изображение деяний человеческих, — относятся к прозе» (49 стр.).

тературе, часто отстают от нее, но в 30-х годах проблема поэтическогов прозе объединяет и теорию и практику литературы в одной общей задаче, хотя формы ее решения были разные. Высокая университетская наука отражала с некоторым запозданием положение «теории поэзии» на Западе.

По иным путям, чем у Плаксина, намечен отход от прежних систем теории красноречия И. И. Давыдовым, который шел за Блэром. Правда, основой словесности и у него полагается «искусство красноречиво говорить и писать» («Чтения о словесности», М. 1837, курс I, стр. 4 и след.). Но поэзия уже в давние времена отделилась от красноречия. «Люди, занятые общественными делами, искали не одного удовлетворения, но и полезных сведений. Размышляя о должностях своих, они любили повествование о предках; истина заступила место вымысла. Тогда историк оставил поэтические упражнения и ограничил себя простым, но верным рассказом; философ обратился к изображению истины; вития начал убеждать волю. С тех пор поэзия совершенно отделилась от красноречия» (курс 3-й, 1838 г., 7 стр.). Поэтические произведения распадаются на классические и романтические: в древних — владычествуют формы, в новых — идеи. В новой поэзии бесконечность идеи торжествует над конечностью формы. Проблема внушения, убеждения уже не играет при анализе художественных жанров роли существенного признака, хотя, она всплывает при определении дидактической поэзии (ib., 105 и след., 111—о сатире, 123—о синтезе «постижения» и «творчества» в дидактической поэзии, сатире и послании), поучительной повести (Гофман и Тик). Отделение поэзии от красноречия идет по линии изображения двух миров — идеального и действительного (2 к., 15). И красноречие и поэзия включены в сферу поэзии в обширном смысле. Но красноречие «развивающее преимущественно характер живописи», «отглашает» движения чувства изобразительно, сливается с обыкновенной речью и, будучи обращено к миру действительному, убеждает и трогает совокупным действием «света разума», теплоты чувства и живописи воображения. «В красноречии, по законам проявления жизни внешней и внутренней, находим роды, соответственные родам поэзии и искусства вообще: историю, философию и ораторскую речь или собственно витийство». «Исследование изящного слова во всех этих изображениях мира действительного есть предмет философии или теории красноречия» (16 стр.). Все эти три рода красноречия расматриваются в аспекте ораторства. «Философский или

доказательный элемент ораторской речи в полном развитии — вот философское сочинение» (235). Особенно любопытны рассуждения об истории, которыми вскрывается принципиальная связь повествовательных форм вообще с ораторством: «История — это развитие исторического элемента ораторской речи. Вития, показав, что и как происходило, должен еще раскрыть, как что-либо быть долженствует. Оттого речь, как развитие полного умозаключения, требует и изложения исторического, и доводов философских» (263). «История, собственно называемая, слагается из описаний (изображений внешней жизни в пространстве) и повествований (изображений внешней жизни во времени)» (265 стр.).

К концу 30-х годов в русской литературе, сосредоточившейся на прозаических «низких» жанрах, на возведении их в «перлы поэзии» (к этому влекли завоевательные тенденции прозаической поэзии), остро встает проблема борьбы с риторикой. В самом деле, для натурализма, хотя он и полон был риторических тенденций в социальном плане, нормы прежней риторики, вращавшейся преимущественно в кругу «красноречия» высокого рода, были неприемлемы и не нужны. Ведь натурализм исходил из принципа соотнесения литературы с бытом. А этот натуральный быт, из которого литература сначала даже вовсе исключила «высшее общество», не во всех своих сферах имел теоретически осознанные формы риторического воздействия, вернее, в большинстве своих «низких» плоскостей был явно враждебен «риторике» в прежнем, литературном смысле этого слова. Недаром Белинский потом язвительно противопоставлял натуральную школу умершей «риторической».

С другой стороны, если условно объединить противные натурализму течения под именем «романтических», то им, в их стремлении ограничить область литературы одной поэзией, риторика была помехой. Тяготение к отрыву поэтики от риторики и к удалению риторики за пределы литературы характеризует эти движения. Показательна в этом отношении выдержавшая два издания диссертация проф. Мих. Розберга: «О развитии изящного в искусствах и, особенно, в словесности» (Дерпт, 1839). В ней были выдвинуты, между прочим, такие тезисы: «Изящные искусства не суть подражания природе». «Произведения искусства, в эстетическом отношении, выше произведений природы». «К изящной словесности в строгом смысле принадлежат только произведения собственно поэтические». «Упадок изящных ис-

кусств и поэзии ощутителен, когда они, не надеясь на свою самостоятельность, ищут опоры в понятиях политических или философских» (XIII—XIV стр. Ср. на 64-й стр.: «поучительная поэзия, философская ли она, повествовательная или описательная, приноравливает искусство к целям посторонним, употребляя оное не безусловно, а чтобы украсить, приправить чуждые ему намерения и наставления»).

Так проблема «риторики» изгоняется из литературы. Как часто бывает, уходит со словом лишь часть «содержания». Риторические формы, во всяком случае, остаются в литературе. Они лишь получают в господствующих литературных школах иное «внешнее» строение и иное идеологическое наполнение. Функции же их остаются прежними. Риторические жанры ищут новых имен. В 40-х гг. за ними укрепляется введенное в русский литературный обиход Белинским имя «беллетристики». [1] Впрочем, слово — «беллетристика» уже со второй половины 40-х гг., когда проблема художественности в литературе поглощается проблемой «утилитарности», либерального или социалистического учительства, делается синонимом художественной прозы вообще. В связи с переоценкой «прозаического» и с отрицанием «поэзии» в прежнем смысле — «риторическое» и «поэтическое» становятся в литературе 40-х гг. лишь разными аспектами, разными сторонами одного и того же литературного произведения. М. Чистяков в своем «Курсе теории словесности» (1847, ч. II, 161 — 162 стр.) писал: «Во всяком прозаическом сочинении, несмотря на его односторонность — относительно к действию его на душу, есть и должна быть известная степень художественности и эстетической красоты, потому что всякое сочинение есть плод искусства, т.е. плод самосознательного подчинения своей деятельности общим потребностям человечества и частным требованиям человека, как известного неделимого, как лица, жизнь которого ограничена физическими и нравственными условиями. Следовательно, говоря о прозаических сочинениях, необходимо обращать внимание и на художественную, беллетристическую сторону их. Если эта сторона не во всяком прозаическом сочинении есть, то она

[1] Понятие беллетристики в литературе 40-х гг., односторонне и внешне истолкованное Б. М. Эйхенбаумом в книге: «Лев Толстой». 1928, нуждается в точном определении. О нем см. в моей книге: «Образ автора в художественном произведении».

во всяком может быть, и, когда есть, составляет достоинство украшений умственного труда». Но с другой стороны, «всякое поэтическое произведение по своей сущности поучительно, потому что оно вносит в нашу душу идею; но не всякое поучительное сочинение есть поэтическое: одной поучительности для поэзии не достаточно» (160 стр.). Поэтому прежнее отделение поэзии от «красноречия» категорически отвергается. Необходимо в каждом объекте усматривать «поэтическое» и «прозаическое», провидя высший синтез этих категорий в ф и л о с о ф и и (что на языке того времени почти равнялось с о ц и о л о г и и): «исключительно умственное направление составляет главное отличие прозаических сочинений. Но художественное, поэтическое начало более или менее втекает во всякую умственную работу ученого; совершенной противоположности между поэзией и наукой нет и быть не может; наука в высшем своем развитии, философия, как поэгармоническая связь идей с живыми фактами, становится поэтическим созданием; поэзия, как проявление идей в живых формах, имеющих все признаки, все свойства действительности, становится философиею. или иначе: наука, философия и творчество, поэзия достигают высшего своего совершенства, сливаются в одно; различие между ними исчезает: для обеих одна задача — воспроизведение жизни в слове; для обеих одна форма, форма жизни — сочетание мысли с явлением, идеи с действием, в котором она осуществляется и получает определенную форму; различен у них только путь: поэт от идеи переходит к явлению, мыслитель — от явления к идее»...

Можно на 40-х гг., когда умирает риторика, как отдел теории литературного слова, прекратить обзор этих исторических картин на общую тему: п о э т и к а  и  р и т о р и к а  в  и х  в з а и м о о т н о ш е н и я х. Обращение к материалу литературного прошлого все же дает право сделать следующие выводы:

1. Поэтика стиха и прозы находилась всегда в тесной связи с традициями риторики.

2. Понятие риторики, как и основные категории ее пользования — «к р а с н о р е ч и е» и «п р о з а», исторически менялись (соотносительно с эволюцией понятий «п о э з и и» и «п и и т и к и»), но при всех этих изменениях в литературе оставался, как особый тип структурных форм, ряд приемов построения, рассчитанных на «убеждение» читателя, на экспрессивную его «обработку».

3. Поэтика прозы, особенно связанной с традициями древнерусской книжности, вышла из лона риторики. [1]

4. Роман, повесть, сказка и анекдот были, так сказать, адаптированы риторикой к своей практике (так как генезис этих жанров на русской почве выводит их за пределы риторики и, следовательно, «литературы») и образовали «переходную», «смешанную» полосу полу-пиитических, полу-риторических жанров.

5. Захватив в сферу своей компетенции художественную прозу, но постепенно лишаясь власти над новыми литературными жанрами ее, риторика не поспевает приспособлять своих норм к транспонированным в литературу формам бытовой речи. Поэтому, как нормативная теория прозы, риторика утрачивает свое значение в 30-е годы. Новые риторические формы литературы требуют новой интерпретации. Но быт в своих «средних» и «низких» социальных кругах не имел твердо очерченной теории «красноречия». Поэтому литература могла только отвергнуть под именем риторики теорию красноречия, связанную нормами прежнего письменного языка.

6. Смерть риторики, как теории «церковной» и «аристократической» прозы, не обозначала отказа литературы от риторических форм.

7. Теория прозы «натуралистической эпохи» непонятна без учета ее «риторических» основ, ее «учительных» тенденций, ее «беллетристики».

8. Поэтика и риторика — устанавливают разные типы литературных структур и вместе с тем рассматривают разные формы бытия одного и того же литературного произведения. Если поэтика изучает структуру литературного произведения отрешенно от его «внушающих» и «убеждающих» тенденций, независимо от его направленности к воздействию на слушателя и независимо от форм, которыми оно, это экспрессивное воздействие, связанное с «образом слушателя» и с особым культурно-бытовым контек-

---

[1] Писатели начала XIX в. склонны были объяснять это различие между стиховой и прозаической культурой XVIII — нач. XIX в. социологически: «Еще со времен Ломоносова словесность русская приняла два главные направления: она или придворная или ученая; подражает французам или немцам. В веке Екатерины направления эти сохранились, хотя и получили отпечаток народности. Все поэты — придворные, прозаики — или придворные также или ученые, большею частью из духовного звания» («Рассуждение о составных началах и направлении отечественной словесности в XVIII и XIX ст.» Н. Л. в приложениях к переводу «Чтений о новейшей изящной словесности» Вольфа. М. 1835).

*

стом, осуществляется, то риторика, прежде всего, исследует в литературном произведении формы его построения по законам читателя.[1] «Цель автора делается целью самих слушателей; его склонность и желание становятся общими склонностями и желаниями. Мы не только одобряем его советы, но с великою охотою готовы стремиться, куда он нас призывает; готовы действовать вместе с ним, а особливо, когда он умеет, с одной стороны, убедить нас в выгодах предлагаемого им мнения, а, с другой стороны, представляет легчайшее средство к достижению конца» (Мерзляков, Краткая риторика, 106 стр.).

9. Так как риторика, учение о приемах убеждения, находит «объект» своих изучений не только в сфере литературы, но и далеко за ее пределами — в сфере социально-бытового языка — письменного («деловая проза») и устного, то необходимо прежде всего определить в общем, теоретическом плане те формы слова, те принципы построения, на которых основано языковое «внушение», «убеждение» слушателя (как бы в соответствии с «общей риторикой» начала XIX в.), а затем выделить в особые круги исследования риторические формы социально-языковых жанров в быту и риторические формы в литературе.

Этот дидактический вывод — не только пожелание. Он наполовину соответствует уже осознанным потребностям и целям лингвистики. Проблема слушателя и бытовой риторики, управляющей формами социально-языкового взаимодействия, усиленно разрабатывается в западной лингвистике (ср., напр., книги: Svedelius'a,[2] Ch. Bally, Spitzer'a, Wunderlich'a, Kalepky и др.),[3]

---

[1] См. Rich. Meyer, Deutsche Stilistik: Ein Amerikaner Dobell hat definiert: Poesie ist der Ausdruck einer Gemütstimmung nach ihren eigenen Gesetzen; Rhetorik — nach den Gesetzen der Hörer. 2 стр.

[2] Carl Svedelius в своей замечательной по тонкости отдельных наблюдений книге: L'analyse du language appliquée a la langue française (Upsala, 1897) пишет: «on se contenta de considérer les relations du langage avec celui qui l'emploie, soit en parlant soit plutôt en ecrivant, c'est a dire, avec le producteur, si l'on peut parler ainsi, et surtout le producteur, dans le domaine philosophique. — Ce n'est que depuis quelques dizaines d'années que l'on a conçu, a cet regard, des idées plus libres et plus justes a la fois. On a commencé à comprendre ce qu'on peut appeler la nature pratique du langage la faculté qu'elle possède d'etablir des rapports de communication entre les hommes. En cette qualité elle doit toujours etre examinée au point de vue, non seulement de l'auteur de la communication, mais aussi de l'auditeur ou du lecteur, c'est à dire de celui qui reçoit la communication», 5 стр.

[3] Об учебных и популярных изложениях риторических проблем в книгах типа: «Volkstümliche Redekunst» Ad. Damaschke (Iena, 1924) или иного харак-

хотя пока еще только в связи с другими задачами языкового исследования (ср. в русской лингвистике интерес к риторическим формам у Г. О. Винокура).[1] В философском плане — применительно к эстетике и поэтике слова — проблема риторических форм речи недавно нашла новое освещение в книге проф. Г. Г. Шпета: «Внутренняя форма слова» (ср. также последние главы его «Эстетических фрагментов», в. II и III).

Проф. Г. Г. Шпет различает четыре типа речи. Они обособляются по функциям и по структурным своим формам. Это — «практический язык общежития», как «средство общения, имеющее постоянной целью prima facie сообщение», речь научная, терминированная, речь риторическая, которая, помимо сообщения, неразлучна с действием через впечатление, с экспрессивностью, и, наконец, речь поэтическая. Хотя все эти речевые разновидности описываются соотносительно, но можно выделить характеристику риторической речи и сосредоточиться на ней.

Риторическая речь лишена внутренних «поэтических форм», как «системы особой структурности» (147), «не имеет и внешне подлинного поэтического вида, а лишь квази-поэтический». «Ее намерение — не поэтическое воздействие, и ее строение всецело определено внешними формами: план на место композиции, «авантюра» на место «образа» фантазии, голая возможность» («случай», «вероятность») на место реализуемой идеи; «мораль» и «проповедь» на место правды и т. д.» (92). Часто в определение поэтической речи привносятся риторические признаки, и она тогда понимается не только как особая сфера словесного творчества, чуждая прагматических целей и созидающая формы «идеализованной», отрешенной действительности, но и как речь эмоционально-насыщенная, «характеризующаяся производимым ею впечатлением на эмоциональную сферу». Но это — «ложь», и ее разоблачение помогает точнее ограничить и определить сферу самой речи риторической. Эмоциональная экспрессивность независима от поэтических форм и может быть воздвигнута прямо на логической базе. Она часто является как бы добавочной целью к цели сообщения, добавочною уже потому, что она подчинена общей цели самого сообщения. В сущности лишь научная

тера: «Die Kunst des Redens durch Wort und Schrift. Lehrgang und Ratschläge für sprachliche Selbstbildung durch Rede — Stil-und-Vortragsübungen», von Ernst Lüttge 1920, Leipz.) можно и не упоминать.

[1] См. его книгу: «Культура языка» и статью: «Глагол или имя» (Русская речь, в. III).

речь хочет достигнуть своей цели средствами чистого сообщения, так что сама эта чистота, свобода от стремления к впечатлению, к экспрессивности «становится ее внутреннею и самодовольною целью» (145). Обычно же экспрессивная направленность, формы убеждения, заинтересованность во впечатлении входят в структуру прагматической речи. Это и есть область риторики и риторических форм. Следовательно, риторической является речь, «заволакивающая себя всеми степенями и порядками эмотивности».

Г. Г. Шпет особенно подробно останавливается на транспозиции риторических форм в литературу, на проблеме риторических жанров. «Согласимся такого рода литературные жанры, где чувственный тон накладывается непосредственно на логическую базу, фундируется непосредственно логическими формами, где пафос вовлекается в самое аргументацию, где последняя перемежается воплем, мольбою, жалобою, угрозою, где чередуется обращение ad rem с обращением ad hominem, согласимся это все называть риторическим и риторикою» (156). Сюда Г. Г. Шпет относит «моралистические, резонирующие трактаты» (в роде рассуждений Экклесиаста, Паскаля, Ницше и т. п.), и «все то, что теперь подводится, во-первых, под название литературной, художественной и пр. критики, так наз. публицистики и фельетона; и, во-вторых, под литературную форму романа и новеллы, независимо от количества в них поэтических элементов, — в Ницшевском Заратустре их наверное больше, чем, напр., в любом романе Золя, но, как словесное искусство, это — один морально-риторический тип» (157 — 158). Этой своеобразной экспрессивно-морализующей природой риторической речи обусловлено особое отношение ее к действительности, резко отличное от поэтического творчества отрешенных, «идеализованных предметов» и от научного постижения сущностей: «риторическая речь, поскольку она заинтересована в впечатлении, легко отходит от действительности, рассматривая ее только, как одну из возможностей, но не диалектического, а морального и психологического типа» (158). Проф. Шпет не разъясняет подробно, а лишь намекает на «возможность того сложного отношения внутри экспрессивных форм, которое создает внутренние фигуральные формы и которое может быть источником, а следовательно, и регулятором наслаждения, вызываемого риторическим произведением» (ib., примеч.). Это указание на «осложненную экспрессивность» нужно

Г. Г. Шпету для утверждения того, что в риторике всегда «критерий морали (в широком смысле этого слова) остается верховным», эстетическое же руководство допускается ею лишь в сфере «экспрессивной внешности».

В конечном счете все эти рассуждения должны укрепить позицию романа, как чисто риторического жанра, так как именно для романа особенно характерна экспрессивная осложненность, создающая иллюзию его «поэтичности». Проф. Шпет с особенной настойчивостью возвращается к проблеме «не-поэтичности», риторичности романа, находя в нем «руководимое моралистическими тенденциями, фантазирующее прослеживание эмпирических возможностей в обстановке правдоподобного случая»(176). «Сознание и понимание того, что современные формы моральной пропаганды — роман — не суть формы поэтического творчества, а суть чисто риторические композиции, повидимому, едва только возникает, и сразу наталкивается на трудно преодолимое препятствие в виде всеобщего признания все же за романом некоторой эстетической значимости. Анализ роли в романе экспрессивной символики, регулирующей его морально-риторическую патетику, должен осветить и эту проблему» (215). Но надо признаться, что понятие экспрессивных форм у проф. Шпета меньше всего дифференцировано. Интонация, мимика, жест, их «сигналы» в литературе, формы социально-стилистической оценки лексических разрядов, разные эмоционные значения слов, эмоционные категории в синтаксисе — все это прикрыто общим именем «экспрессии». Здесь же — и опять в очень общем виде — рассматривается проблема «внутренних экспрессивных форм», как форм «квази-поэтических». Таким образом, лингвистике еще предстоит разобраться в специфических отличиях того типа экспрессивных форм, которые относятся к сфере риторики. Кроме того, трудно согласиться с прямолинейными суждениями Г. Г. Шпета о романе и новелле, как о структурах всецело риторических. Для Г. Г. Шпета слово и литературное произведение — структурно однородны. [1] Риторическим формам слова как бы соответствуют риторические типы словесных структур. Проблема синкретизма форм в сложных литературных построениях и воз-

[1] «Слово есть репрезентант не только «предложения», логического, сомкнутого трактата, патетически распущенной речи оратора, замкнутого поэтического произведения, но и всех этих языковых структур и всего языка в его идеальном целом, в его совокупной идее, как культурно-социального феномена».

можности структурных вариаций — не предусматриваются в логической идеации понятийно отграниченных сущностей. Между тем в романе, как жанре, единство имени не исключает широты жанровых колебаний. Логистическая унификация не покрывает живой литературной действительности тех «гибридных образований», к которым скептически относится философ. С проблемой «художественной прозы» Г. Г. Шпету показалось наиболее целесообразным управиться так, чтобы отойти в этом вопросе от Гумбольдта по пути «свежих мыслей» и целиком отнести все виды художественной прозы к риторике. Но против этого взгляда, возвращающего к традициям XVIII — начала XIX в., и литературные теории, и литературная практика, и художественная действительность. Не всегда бывает существенно именование целого — риторическим или поэтическим — по крайней мере, для лингвиста, но бывает существеннее различение приемов и принципов скрещения форм поэтических с риторическими. Так и судил о художественной прозе Гумбольдт. Но все эти неясности и сомнительные обобщения не умаляют цены яркой характеристики риторических форм речи у Г. Г. Шпета, четкого и глубокого определения задач риторики. Даже проблема «гибридности» самих риторических жанров поставлена с полной ясностью: «Не имея своих особых внутренних форм, риторическое изложение есть изложение, в общем, в высшей степени свободное, и оно пользуется одинаково как научными формами силогизма, демонстрации и пр., так и формами простого описания по заданному плану (временной, композиционной и т. п.), или по готовой постоянной схеме (вроде хрии, напр.), или, наконец, в форме наводящих на размышление «примеров», парабол, притч и просто афоризмов. Изобилие «украшающих» словесных приемов делает риторическое изложение внешне похожим на речь поэтическую (предельно-роман), а принуждение к «размышлению» о житейском опыте, сердцеведение — с претензией даже на высшее познание, в упрек и посрамление научно-философской ограниченности, — на речь философскую, доводящую до сознания того, что также уже известно из опыта (предельно-мировоззрение)» (159). Вместе с тем резко подчеркнута тесная связь риторических форм с социально-бытовым контекстом, с «потребностями общежития», как выражался Вас. Плаксин: «риторика воздействует патетически, убеждает, но не отрешает свой предмет от действительности, а, напротив, вдвигает его в гущу житейского, суетного, злободневного» (159).

Так философ на теории слова закладывает основы риторики. И его архитектурный проект принципиально близок и к конкретным работам современной лингвистики и к нормативным теориям прозы первой трети XIX в. В этом совпадении есть не только исторический смысл, но и живое требование к настоящему — рядом с поэтикой восстановить права риторики. В современном искусствоведении есть даже тенденция расширить понятие риторического до общей категории искусства. Так Н. И. Жинкин в своей работе: «Портретные формы» [1] относит карикатуру к риторическим формам. «Карикатура — это «басня», которая требует особого предварительного знания на основе особого словесного толкования. Басня и карикатура, это — наглядное истолкование, где центр тяжести лежит не в самом сказании (как в образе), т. е. не в тексте басни и не в формах карикатуры, а вне ее, в том ином, о чем она поучает и резонирует... Портрет несет в себе форму поэтического образа, тогда как карикатура форму риторического рассуждения, несмотря на наличность в ней форм олицетворения»... Этот перенос в изобразительное искусство категорий, которые теоретически были осознаны на материале литературы, обязывает к еще более углубленному раскрытию риторических форм словесного построения.

Общие очертания задач, стоящих перед риторикой, мне кажется, достаточно намечены всеми этими историческими и теоретическими справками. Более точно и строго фиксировать предмет риторики можно лишь после разработки большого материала. Для первоначальных разведок удобно взять наиболее чистые риторические структуры. Такими мне представляются освещающие по разному одно событие — три произведения: речь Спасовича по делу Кронеберга и отклики на нее Ф. М. Достоевского и М. Е. Салтыкова-Щедрина.

[1] Искусство портрета. Сб. статей под редакцией А. Г. Габричевского. 1928 г., стр. 38 — 39.

## II. ОПЫТЫ РИТОРИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

### 1. Исполнительское и литературное искусство оратора

Ораторская речь — синкретический жанр. Она — одновременно и литературное произведение и сценическое представление. Необходимо отделить задачи «исполнительского», «театрального» изучения от литературно-стилистического. Ораторская речь — особая форма драматического монолога, приспособленного к обстановке общественно-бытового или гражданского «действа». И, конечно, принцип «театрализации», т. е. представление оратора как «актера», исполняющего «высокую» роль, общая атмосфера, окружающая и сопровождающая «действо», «игра» исполнителя: его позы, движения, мимика и жесты — и особенно та внутренняя «мелодия» речи, которая выражается в переливах тембра, в ритме, в сложной системе интонационных переходов, — все эти моменты исполнения чрезвычайно важны для понимания существа ораторской речи.

Ф. А. Волькенштейн [1] писал об этом так:

...«Речь отзвучала и — уже неповторима. Ж и в о й речи не даст даже буквальная запись.

Речь г о в о р и т с я, и тут оратор — не сам по себе. Тут оратор и слушатель — два сердца, две воли. И те, тогда, прежде чем услышать, жили вместе с оратором во всем, что создавало эту речь.

Напечатанная речь зачастую — только о т р ы в о к. Ибо было несколько защитников, все говорили, и каждый делал свое в общей работе защиты... Ибо живая эта речь жила тогда и могла жить только с остальными речами. Без тех она — иная. Партитура одной скрипки, вырванная из концерта.

---

[1] Ф. А. Волькенштейн. В дореволюционных судах. Речи защитника. 1924. Изд. Л. Д. Френкель.

Что может дать напечатанная речь? Повторить те же слова, те же образы. Но слово — только плоть речи. А душа ее — звук, голос. И в речи есть еще ритмы. В голосе, в ритмах — вся взволнованность оратора, его внутреннее движение и натиск на слушателя. И труднейшая забота, когда записывается речь, — возродить ее ритмы и гибкость, а голоса не вернешь».

Однако в такой общей форме эта проблема исполнения встает при изучении каждого жанра звучащей речи. Необходимо уловить те ее оттенки, раскрытие которых содействует уяснению понятия об ораторской речи, как о своеобразной сфере исполнительского искусства. В этом смысле, напр., техника актерской «игры», конечно, не совпадает с системой мимического сопровождения речи оратора, хотя тут мыслимы разные соотношения. [1] Сравнительному изучению должны предшествовать наблюдения над типами жестикуляционно-мимического аккомпанемента звучащей ораторской речи у разных лиц. Семантика жеста и мимики раскроет при таком подходе свою связь и принципы взаимодействия с семантикой «звучания» и с семантикой словесно-предметного ряда. [2] Для таких наблюдений особенный интерес представляют формы ораторской речи, обращенные к многолюдной аудитории, или, по крайней мере, рассчитанные на нее, как публичные лекции, религиозные проповеди, речи политические и судебные. В соответствии с обстановкой в них своеобразно деформирована интонационная структура, которая являет сложную орнаментовку повествовательных форм эмоционально-напряженными обращениями, вопросами и увещаниями, отрешенными от привычных условий говорения, хотя и ориентирующимися на них. Ведь тут момент симпатического заражения играет исключительную роль. И, конечно, формы звуковой экспрессии, воздействующие не только как своеобразное фонически-смысловое построение в своей «музыкальной» сущности, но и как система выражения душевных волнений говорящего, — могут быть объектом самостоятельного описания и исследования в теории ораторской речи. Во всяком случае, их восприятие — существенно не только для эстетического пережи-

---

[1] Ср. указания античных риторов. Подробнее — в статье С. Э. Радлова „О технике греческого актера", особенно в работе Б. В. Казанского: „Проблема красноречия".

[2] Вопросам изучения русской звучащей речи в эстетическом плане посвящены работы С. И. Бернштейна, печатавшиеся в сборниках: „Русская речь". I. 1927 и „Поэтика". I и III.

вания ораторской речи, но и для ее полной семантической характеристики. Но в процессе произнесения они даны не изолированно, не как отдельный «слой» речевой структуры, а в функциональном соотношении с другими формами чувственной экспрессии — и главнее всего — с приемами мимико-жестикуляционных изъявлений. Проблема ораторских движений, поз, словом, форм моторной экспрессии, конечно, встает в этой же плоскости. Однако, едва ли она может иметь «направляющее» значение, особенно в той ее части, которая касается не мимики лица и жестов руки, а движений. Во всяком случае, ключ к стилистической композиции ораторской речи лежит не в ней. Позы и движения должны как-то соответствовать общей эмоционально-смысловой атмосфере словесного потока, следуя за его уклонами, их резко очерчивая, подчеркивая внушительную силу слов. Они — как титры в кинематографе, или как заглавия эпизодов в постановках «Леса» и «Д. Е.» у В. Мейерхольда. Они сопровождают произнесение эмоционально-спаянных отрезков речи, как их зрительное «подкрепление». И, естественно, они усиливают впечатление, своеобразно «окрашивая» общую тональность речи. Но приспособленность поз и движений к другим формам чувственной экспрессии все же является лишь одним из возможных принципов их соотношения. Мыслимы разные формы параллелизма — без непосредственно ощутимой эмоциональной связи, иногда даже с явным несовпадением, даже разрывом двух рядов. Автоматизм поз и движений не разрушается динамикой сложных словесных переходов. Конечно, тут одновременность восприятия, целостный охват речи и говорящей личности устанавливает функциональную их соотнесенность. И впечатление меняется, усложняясь. Все же эта проблема поз и движений не имеет в теории ораторской речи того определяющего значения, как в сценическом искусстве. Она в значительной степени относится к общему представлению об образе оратора, с ним тесно сочетаясь. А этот вопрос об «образе оратора» лежит на границе между теорией звучащей ораторской речи[1]

---

[1] Еще риторики XVII в. писали о телесных движениях: «вся сия действия аки бы глаголы суть телесе ими же сердечная сокровища изъявляются». Ср. А. Филонов. Русские учебники по теории прозаических сочинений. Журн. Мин. нар. просв., 1856 г., ч. 90. Галич свою «теорию красноречия» (1830) делил на «словесное витийство» и «витийство телесное».

и общей теорией ораторского искусства, как одной из форм театральной «игры», гражданского «актерства».

Однако резко обособлять эту сферу ораторской «характерологии» от теории ораторской речи нецелесообразно.

Оратор — актер, который должен прятать свое «актерство». Его «актерский» образ не должен противоречить его общественной личности. Тут открывается насилие социального «театра» над индивидуальностью. Социальным сознанием устанавливается на данный период характерологическая схема ораторского образа в его различных типических воплощениях — проповедника, «защитника», «обвинителя», политического вождя и т. п. В пределах каждой сферы определяются свои различия (напр., в прежней практике — защитник революционеров, «друг» народа, т. е. ходатай по крестьянским процессам.)[1]

Эта схема предрешает отбор форм ораторской экспрессии. Те экспрессивные формы, которые противоречат эмоциональному ореолу некоторых общих категорий, связанных с данным типом ораторской речи, как, например, отсутствие искренности, «театральные» эффекты и т. п., исключаются.

Это исполнительское искусство ораторства удобнее выделить из *риторики* в особую дисциплину — *ораторию*, которая *соотносительна* с наукой о формах литературного построения риторических произведений. Ведь судебный ритор — одновременно и актер и литератор. Именно в этом литературном плане, а не в плане оратории будет двигаться риторический анализ речи Спасовича.[2] Эта речь исследуется мною, как беллетристическая форма.

---

[1] Ср. в книжке Б. Глинского: «Судебное красноречие» (СПБ. 1897) характеристику А. М. Унковского. Стр. 58 и послед.

[2] Формы актерства Спасовича в таком виде изображаются его современниками: «Внешние приемы Спасовича, его манера говорить, на всех, кто присутствовал при его защитительных речах, не производят особенно благоприятного впечатления, и не на этом строит защитник успех своей речи» (Б. Глинский. Русское судебное красноречие, 23—24 стр.). «В. Д. Спасович, начиная речь, затрудняется, приискивает подходящие выражения, к нему нужно прислушаться, преодолеть первое впечатление, забыть о внешней форме, следить исключительно за содержанием речи, за развитием мысли оратора, и тогда только станет ясной причина известности, которой пользуется В. Д. Спасович, как адвокат и лектор. Он выдающийся судебный оратор, не обладающий внешней ораторской техникой» (А. Г. Тимофеев. Судебное красноречие. СПБ. 1900, 81 стр.; Ср. Ляховецкий. Характеристика известных русских судебных ораторов. СПБ. 1897). Об «угловатом жесте» Спасовича говорит и А. Ф. Кони. «На жизненном пути», т. I.

Близость судебных речей к беллетристике признавалась всегда и самими авторами их и слушателями-читателями. Так К. К. Арсеньев писал про эти речи, что они «одной своей стороной соприкасаются с общественной психологией, другой — с областью искусства. Содержание их знакомит с темными сторонами народной жизни, раскрывает несовершенство существующих порядков обнаруживает общие и частные причины преступлений, а их форма — при известной степени и известном свойстве ораторского таланта — приближает их к произведениям так называемой изящной словесности» (Вестник Евр., 1891, № 6).

Сами адвокаты охотно смотрели на себя как на служителей поэзии. С. А. Андреевский так приветствовал В. Д. Спасовича: «Ваше самое сильное орудие—непроизвольное художество, поэзия... Образы — вот ваше могущество, и вы этого не замечаете: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь»... [1]

Итак, в аспекте «литературы», а не «театра» двигается предлагаемый анализ риторических форм речи Спасовича в защиту банкира Кронеберга, который жестоко обращался с своей незаконной дочерью, девочкой 7 лет, больно сек ее рябиновыми прутьями, а однажды так сильно побил ее, что соседки — бывшая прислуга и дворничиха — возбудили перед судом дело об истязании малолетней дочери.

## 2. Анализ речи В. Д. Спасовича по делу Кронеберга

### а) Тематика вступления

В речи Спасовича по делу Кронеберга (дело о банкире К., обвинявшемся в истязании своей семилетней дочери) прежде всего бросается в глаза противоречивое, оксюморное сочетание приемов риторического воздействия: риторические формы строятся негативно, на отрицании риторичности. Разоблачаются сначала те словесные формы, которые своей экспрессией могли создать «симпатическую» атмосферу, содействующую обвинению: вскрываются их мнимое предметно-смысловое несоответствие «факту». С этой целью лексемы и синтагмы, теснее всего слившиеся с «делом» и для его исхода неблагоприятные, из сферы обще-литературной речи переносятся в систему юридического языка. Тут они уже выступают как термины закона

[1] Ср. Б. Глинский. Русское судебное красноречие. СПБ. 1897. 21 стр.

с строго ограниченным понятийным содержанием. Таким образом доказывается, что эти выражения не могут быть, без нарушения прямого смысла законов, номинативно приурочены к тому «преступлению», которое инкриминируется обвиняемому. Вместе с тем оратор совлекает с себя (мнимо, конечно) традиционный образ защитника, принимая на себя роль беспристрастного исследователя. Сперва он «играет» в искренность, раскрывая свои карты: «Хотя мы люди обстреленные и привыкшие к подобным настоящему состязаниям, но когда принимаешь к сердцу дело, которое защищаешь, то невольно боишься и беспокоишься. Я не стану скрывать, что я испытываю теперь подобного рода чувство»... От этого вступления — эффектно и неожиданно протягиваются семантические нити не к той причине боязни, беспокойства, которую в праве предполагать слушатель. Оратор боится не существа дела, но субъективно-экспрессивного значения тех слов, которыми оно, это дело, «озаглавлено». Он «принимает это дело к сердцу» из глубоко-принципиальных, общих, а не личных причин. Волнует его не юридическая сторона процесса («не определение судебной палаты, не обвинение прокурора»), а неточность экспрессивно-бытовых обозначений, та паутина «страшных слов», которой опутана «подлинная» сущность дела. «Я боюсь отвлеченной идеи, призрака, боюсь, что преступление, как оно озаглавлено, имеет своим предметом слабое беззащитное существо». И далее раскрываются экспрессивные подголоски выражения: «истязание ребенка». «Самое слово «истязание ребенка», во-первых, возбуждает чувство большого сострадания к ребенку, а во-вторых, чувство такого же сильного негодования в отношении к тому, кто был его мучителем». Не говорится прямо, но предполагается, внушается, что это слово («истязание») не соответствует сущности преступления, что оно — лишь эффектное, «мелодраматическое» заглавие. Поэтому встает задача — понять дело, чтобы его определить, т. е. назвать. «Такова моя задача— объяснить случай.[1] Я постараюсь передать обстоятельства дела так, как они были, ничего не увеличивая и не уменьшая». Но фактически определение преступле-

[1] Любопытно это применение к делу слова — «случай». Им как бы подсказывается убеждение в «случайности», «неожиданности» случившегося для самого преступника, намекается на отсутствие преднамеренности, систематичности «истязания».

ния подсказывается. Оратор уже называет его. Имя, которое ему дается — это «т е л е с н о е н а к а з а н и е.[1]

Впрочем оратор не прикрепляет непосредственно это обозначение к «преступлению» обвиняемого. Он лишь косвенно намекает на это, заявляя, что, не будучи сторонником розги, он мало «ожидает с о в е р ш е н н о г о и б е з у с л о в н о г о и с к о р е н е н и я т е л е с н о г о «н а к а з а н и я» (50).

[1] Этот прием определений сущности «предмета» и в связи с этим его «именования» нередко обусловливает формами своих колебаний динамику не только ораторской речи, но и новеллы. Так у А. П. Чехова в рассказе: «Задача» Саша Усков, молодой человек, который учел фальшивый вексель, решает задачу: применимо ли к нему имя преступника? За дверью в комнате происходит семейный суд над ним. Дяди обсуждают его «дело» и спорят тоже о «задаче»: «заплатить ли им по векселю и спасти фамильную честь или омыть руки и предоставить дело судебной власти»?

«Саша равнодушен и волнует его только одно обстоятельство, а именно: за дверью величают его негодяем и п р е с т у п н и к о м». Саша не согласен с этим определением.

«П р е с т у п н и к — с л о в о с т р а ш н о е. Т а к н а з ы в а ю т с я у б и й ц ы, в о р ы, г р а б и т е л и, в о о б щ е л ю д и з л ы е и н р а в с т в е н н о о т п е т ы е. А Саша слишком далек от всего этого. Правда, он много должен и не платит долгов. Но ведь долг не преступление, и редкий человек не должен... Он учел фальшивый вексель. Но ведь это делают все знакомые ему молодые люди... Саша сделал то же самое, но не выкупил векселя, потому что не получил денег, которые обещал дать ему взаймы Хандриков. Виноват не он, а обстоятельства. Правда, п о л ь з о в а н и е ч у ж о й п о д п и с ь ю с ч и т а е т с я п р е д о с у д и т е л ь н ы м; н о в с е - т а к и э т о н е п р е с т у п л е н и е, а общепринятый маневр, некрасивая формальность»...

«Нет, это н е з н а ч и т, ч т о я п р е с т у п е н» — думает Саша. И не такой у меня характер, чтобы решиться на преступление. Я мягок, чувствителен... когда бывают деньги, помогаю бедным»... Саша думает в этом роде»...

Дяди, в конце концов, решили «задачу»: заплатить по векселю, «но с условием, чтобы Саша раскаялся». Сентиментальный дядя Иван Маркович «бормочет что-то назидательное», уходя вместе с Сашей. Но Саша, почувствовав пробуждение «прав молодости», вместо раскаяния, требует у дяди сто рублей, грозя в противном случае «завтра же учесть новый фальшивый вексель»...

Ошеломленный дядя в ужасе достает сторублевую бумажку и подает ее Саше. Тот едет на попойку, «и в его голове меж бутылок, женщин и приятелей мелькает мыслишка: «Т е п е р ь в и ж у, ч т о я п р е с т у п е н. Д а, я п р е с т у п е н»... (Соч. А. П. Чехова. Рассказы, том. IV).

В этой новелле формы риторического построения основаны не только на двойственности семантического применения слова: «З а д а ч а», на двойственности, которая все же сливается в единство т е м ы п р е с т у п л е н и я (задача, решаемая родственниками, и задача, волновавшая «преступника»), но и на антитезе «объективного» и «субъективного» в определении «преступника».

Правда, речь идет о наказании не вполне обычном. «В настоящем случае была употреблена мера, несомненно, ненормальная». Однако оратор сеет пригоршнями намеки на понятность этой меры при данных условиях, особенно при «глубоком» понимании. «Если вы вникнете в обстоятельства, вызвавшие эту меру, если вы примете в соображение натуру дитяти, темперамент отца, те цели, которые им руководили при наказании, то вы многое в этом случае поймете, а раз вы поймете — вы оправдаете, потому что глубокое понимание дела непременно ведет к тому, что весьма многое объяснится и покажется естественным, не требующим уголовного противодействия». Так незаметно бросается тень на «натуру дитяти», парализуется чувство сострадания к нему, а присяжным внушается, что их понимание — глубокое, и чтобы быть на высоте его, они должны оправдать (что или кого, т. е. «меру ненормальную» или сразу — вообще — подсудимого — пока умалчивается). Ф. М. Достоевский ядовито разоблачает этот риторический ход, комментируя его в такой форме: «То есть, видите ли «наказание», а не «истязание», сам говорит, значит всего только родного отца судят за то, что ребенка побольнее посек. Эк ведь время-то пришло! Но ведь если глубже вникнуть... вот то-то вот и есть, что поглубже не умели вникнуть ни судебная палата, ни прокурор. А раз мы, присяжные заседатели, вникнем, так и оправдаем, потому что «глубокое понимание ведет к оправданию», сам говорит, а глубокое понимание, значит, только у нас и есть, на нашей скамье. «Ждал то нас, должно быть, сколько голубчик, умаялся по судам-то, да по прокурорам». Одним словом, «польсти, польсти!» старый, рутинный прием, а ведь преблагонадежный» (Дневник писателя за 1876 год, февраль). Конечно, в этом комментарии Достоевского звучит тон обвинителя, вернее «беллетриста», который, снимая риторические покровы с речи Спасовича, путем контраста строит на них новую риторическую форму. И его «Дневник писателя», соответствующий отрывок из него, посвященный делу Кронеберга, необходимо подвергнуть рассмотрению с этой точки зрения. Пока же достаточно указать, что «исследование случая», предложенное Спасовичем для устранения «риторичности», для спасения от «субъективных» освещений, само строится, как особого типа риторическая форма.

Итак, Спасович во «вступлении» укрепляет свою позицию

«бесстрастного исследователя» дела, который стремится к его точному объяснению. Но этот лик, этот образ «субъекта» («я»), который внушительно показывается, как единственный и непрерывный, на самом деле раскрывается лишь в формах анализа вещественных доказательств, в исследовании «логических» значений терминов: «истязание», «насилие», «тяжкие повреждения»—и даже в этих пределах обнаруживает подвижность, эмоционную сложность своей словесной природы. Ведь «бесстрастие» не есть беспристрастие. И словесные формы этого «исследования» незаметно для слушателя вбирают в себя сложный ряд приемов внушения, экспрессивного воздействия, которые как бы непосредственно фундируются на логических формах речи. Так обособляется (для лингвистического анализа) одна линия смыслового движения, один круг риторических форм.

«Исследование» переплетается с повествованием, вернее, прорывается иногда и в повествовании. На его подъеме, перед изложением «катастрофы», исследование временно даже отстраняет, как будто бы обрывает совсем рассказ. «Прежде чем я перейду к изложению причин катастрофы 25 июля, я должен разобрать точнее сам внешний факт, за который судится К., — факт побоев девочки, удостоверяемый как вещественными доказательствами, так и свидетельскими показаниями» (56). Однако этот разрыв — мнимый. Вернее: это — своеобразный прием риторического построения. «Исследование знаков на теле» освобождает повествователя от описания самой сцены избиения девочки. Так обходится стороной самое опасное место, где сострадание к малютке могло бы разрушить все предшествующие соображения оратора. Но хотя в структуре речи резких граней между исследованием и повествованием нет, напротив, они слиты в некую единую риторическую повесть, все же в целях научного исследования удобно формы повествовательного стиля, весь романический рассказ выделить в особую сферу смыслового движения. Тем более, что и оратор уже во вступлении отграничивает от исследования дела «роман». И здесь возникает новый образ субъекта — образ «я», как рассказчика с его разными смысловыми оболочками.

Кроме этих двух словесных плоскостей, можно установить и третью. Она лишь изредка движется свободно и прямо. Откровенно является в заключение. Чаще же слагается из затененных рядов смыслового параллелизма, направленного непосредственно к судьям и к форме их приговора. Этот параллелизм основан

на внушительных сопоставлениях — семьи и государства, власти отца и власти судей, форм злоупотребления той и другой властью, и на игре смыслами слова: «наказание». Он намечен уже во вступлении: «я так же мало ожидаю совершенного и безусловного искоренения телесного наказания, как мало ожидаю, чтобы перестали суды действовать за прекращением уголовных преступлений и нарушений той правды, которая должна существовать как дома в семье, так и в государстве».

Этот третий слой связан с образом «защитника». Спасович, отказавшись от этого амплуа на словах, стремится внушить иллюзию, что «образ защитника» растворяется, устраняется в формах исследования и повествования. Но и здесь этот образ тайком (если можно применить сюда это слово) облекает, как тонкая, кружевная оболочка, другие формы обнаружения субъекта. Поза защитника не исключена, она, так сказать, лишь устранена из непосредственного «ощущения» и освобождена в глазах слушателей от подозрений в «актерстве», в «неискренности». Ведь полное отсутствие пафоса могло бы внушить недоверие, показаться заранее обдуманной актерской позой — притворством. Поэтому в речь к концу включаются открытые формы риторических о б р а щ е н и й з а щ и т н и к а, и его образ строится в них как индивидуализованная вариация некоего социально-обусловленного типического субъекта. Это — третья линия словесного движения, третий круг риторических форм. Так устанавливаются три последующих аналитических главы моего исследования.

б) О б я з ы к о в ы х ф о р м а х «и с с л е д о в а н и я».

В «исследовании» Спасовича основным термином, вокруг которого располагаются все другие, является слово — з а к о н. Закону противостоят нравы. Между ними — взаимодействие, которое ни в одном отношении «не проявляется так сильно, как в отношениях родителей к н е з а к о н н ы м детям»... Не без умысла сопоставляются термины з а к о н и н е з а к о н о р о ж д е н н ы е. Раскрывается их логическое и эмоционное взаимоотношение: «Закон с т р о г к незаконорожденным они н е и м е ю т н и к а к и х п р а в и даже не определено,— е с т ь л и н а д н и м и в л а с т ь о т е ч е с к а я» (52).

Нравы, конечно, согласуются с этой системой законодательства. Путем анализа отношения к незаконным детям со стороны родителей, обладающих «с е р д о б о л ь н ы м с е р д ц е м»,

путем раскрытия высшей нормы «нравов» собираются вокруг образа Кронеберга возвышающие его, как отца, светлые черты. Общая характеристика самой высокой из принятых форм родительских отношений к незаконнорожденным, если не прямо, то косвенно, бросает лучи на образ обвиняемого, который понимается, эмоционно раскрывается в их освещении. «Родители, зная, что они не могут сделать для ребенка ничего более, успокаиваются в совести своей, когда исполнили все, что допускается законом, когда дали ребенку денег в виде приданого, когда отдали его в какое-нибудь учебное заведение» (52). Так исследование тесно сливается с повествованием, своеобразно освещая, подсказывая понимание и приятие «действительности» риторического рассказа. Утверждается, что Кронеберг сделал самое большое, что только можно сделать по закону, и при этом по закону «царства польского», где больше свободы и прав у незаконных детей, а в связи с этим и у родителей. Исследуя эти права и соответствующую им власть родителя над детьми, состоящую в опеке над ними и в праве наказывать, Спасович открывает «законное» судебное решение «по вопросу о привлечении родителя к ответственности за злоупотребление властью наказывать детей способами, не вредящими здоровью и не препятствующими успехам в науках» (53), и тем самым подсказывает судьям наказание для подсудимого. Это наказание — выговор, простое внушение. Прерванный на этой агитации, которая говорила о резком переходе оратора от роли «исследователя» к образу ловкого защитника (Председатель: «Не угодно ли вам не касаться наказания? Вы можете ссылаться на закон, но не говорить о наказании».), Спасович находчиво возражает, еще более внушительно утверждая «законность» действий подсудимого. «Я долгом считал заявить, что никакого наказания не полагается за превышение власти наказывать, а только у родителей может быть отнята власть родительская, и дети переданы другому лицу на воспитание за счет родителей...» И тут — каламбурно звучат фразы. характеризующие отношение Кронеберга к закону: «К. — магистр прав: он знал свои законы, он понимал, что может сделать для дитяти и захотел сделать самое большее, что только может сделать по закону» (54). С одной стороны, эти слова должны значить, что Кронеберг проявил, оставаясь в пределах закона, высшую человечность к девочке и открыто утвердил за нею пра-

ва своей дочери. Но, с другой стороны, они могут значить, что Кронеберг, как знаток закона, в своем обращении с девочкой не выходил из рамок закона, хотя и решился на не совсем обыкновенное наказание. На фоне предшествующих рассуждений о законных формах родительской власти такое понимание принудительно возникало. Этой «исследовательской» работой расчищен путь к заключению, что если речь идет о наказании девочки, не повредившем здоровью и не воспрепятствовавшем успехам в науках, то это деяние не наказуемо, оно — законно.

Как же назвать, под какое юридическое понятие подвести бывшее «сечение розгами»? «Я должен разобрать точнее сам внешний факт, за который судится Кронеберг, факт побоев девочки, удостоверяемый как вещественными доказательствами, так и свидетельскими показаниями» (56 стр.). Итак, смысловая структура факта определяется критическим анализом вещественных доказательств — «знаков» и свидетельских показаний.

Исследуются прежде всего «знаки на теле» иссеченной девочки, устанавливается, так сказать, по результатам сущность действия, которое должно быть закреплено в юридическом термине. Исследование идет на всех парах, но по логически очерченной линии, со всей тщательностью сравнительного метода. Сопоставляются видимые следы побоев и суждения медицинской экспертизы. Преступление определяется не как единый, хотя и длительный, прерывистый процесс, который нуждается в имени, а разлагается на составляющие его акты. Они и исследуются с точки зрения их последствий («повреждений»), восстанавливаются по «знакам» («каждый из этих следов надо разобрать отдельно»). Таким образом, термин «истязание» как бы постепенно снимается с каждого из отдельных актов деяния. Тем самым снимается он и со всего «преступления». Анализ знаков, подразделенных на знаки на лице, знаки на руках и конечностях, знаки на задних частях тела и пятна крови на белье, — осуществляется путем непосредственных наблюдений над объектом исследования и путем критической интерпретации текста медицинских экспертиз, путем указания в них противоречий. Ищутся, следовательно, как бы объективные нормы, объективные признаки явления, чтобы его выразить словом. Фактически же композиция «исследования» определяется тенденцией — скомпрометировать свидетельства о тех знаках, а следовательно, и о причинивших их побоях, к которым можно применить названия «мучения» и «истязания». Начинается исследование

обзором «знаков на лице». Выбор—не случаен. Знаки эти оказываются потенциально многосмысленными, и в их истолковании особенно резко выступали противоречия среди разновременных показаний медицинской экспертизы (от признания этих знаков «неизгладимыми на лице обезображениями» — до полного отрицания их «характеристичности, как следов розги»). «Так как девочку свидетельствовали вследствие сечения розгами, то, натурально, должно было явиться предположение, не от сечения ли произошли и знаки на лице. Я думаю, что именно эта идея и была невольно усвоена свидетельствующими врачами, особенно Чербишевичем, сделалась предвзятой идеею и помешала исследованию». Таким образом, опять начинается борьба с эмоционным значением, с внушающей силою слов: «сечение розгами» будто бы во имя объективной правды. А эта цель обязывает к еще более дробному анализу отдельных признаков дела, обязывает не определять «действия» сразу «по совокупности» показаний: «Акты освидетельствования надобно разбирать отдельно, потому что они между собою не сходятся. Если их скучить вместе, как это сделано в обвинении, то выходит как будто нечто связное, но если их разобрать отдельно, то видно, что каждый из исследовавших врачей тянул в иную сторону, так что в заключениях они расходились на неизмеримое расстояние» (57). Так набрасывается тень подозрения на неблагоприятные показания экспертизы.[1] Между ними — «неизмеримое расстояние». Иными словами: они не воспроизводят объективной природы явления. Намеренно растягивается, делается мелочным, кропотливым разбор мельчайших указаний на особенности «знаков»; вскрываются малейшие несоответствия в актах освидетельствования, хотя экспертизы были отделены одна от другой «десятком дней». Иллюзия беспристрастия должна крепнуть. Шатается достоверность показаний и второй экспертизы, которая была «умереннее и осторожнее первой». «Она, все-таки, заходила слишком далеко в своих предположениях, что служит только доказательством, как трудно объяснить происхождение повреждений по одному внешнему виду, а не на основании фак-

[1] Гиперболизм докторского обозначения — «неизгладимые на лице обезображения» иронически вскрываются ирреальной картиной: «Я только тогда мог бы согласиться, если б каждый человек ходил вооруженный двумя микроскопами».

тических данных». Незаметно внушается, хотя прямо и не утверждается, что оратор — истинный исследователь, пренебрегающий видимостью, которая так запутала экспертов, а основывающийся исключительно на «фактических данных». Между тем из этих «фактических данных», т. е. показаний свидетелей, подчеркиваются лишь те, которыми доказывается давность знаков, несвязанность их с побоями отца. И тут подсовывается общее заключение: «Таким образом, что касается знаков на лице, то из них нет ни одного, о котором можно было бы сказать, что он произошел от удара, нанесенного отцом» (58).

Любопытно с стилистической точки зрения последующее заявление оратора. «Остается открытым вопрос о пощечинах и о тех синяках, которые были, может быть, последствиями пощечин». Но далее становится ясным, что «открытость» вопроса о пощечинах — это, собственно говоря, его бесспорность. Однако Спасович проблему пощечин выводит из контекста предшествующих рассуждений своеобразной ссылкой на весьма уважаемые педагогики, напр., немецкую и английскую, «которые считают удар рукой по щеке нисколько не тяжелее, а, может быть, в некоторых отношениях предпочтительнее сечения розгами»; ведь пощечина — не истязание, а кровная обида. Такова ее исторически сложившаяся экспрессивная функция. Умалчивается, что речь идет о пощечинах семилетней девочки (отец сам признает, что ударил девочку по лицу раза три или четыре). Достоевский тонко заметил, что возраст девочки на протяжении всей речи ни разу не упоминается Спасовичем. Эта неопределенность хронологических указаний дает защитнику возможность свободно оперировать материалом из истории пощечины со времен рыцарских, для того чтобы непосредственно под его тенью проскользнуло заключение о недопустимости подведения под слова — истязание и мучение — «пощечин, если эти пощечины не произвели видимых повреждений на лице». Со слова «пощечина» соскабливается окруживший его под влиянием нравов прошлого эмоциональный тон тяжкой обиды.

«Причина, почему пощечина считается особенно обидным ударом, кроется в нравах, в прошедшем. Следя в истории за возникновением этого понятия, мы отыщем его в те времена рыцарские, когда рыцари ходили в шлемах с забралом, когда ударить их по лицу в обыкновенном их наряде было невозможно, а подобные удары сыпались только на смердов, на виланов».

Внушается, что обидная экспрессия, связанная с понятием пощечины, — сословный предрассудок, утративший значение в живой современности, при другом строе и в другой обстановке. Во всяком случае, с «родительской властью» это понятие сочетается иначе: «Разбирая родительскую власть, трудно сказать, чтобы она не доходила ни в каком случае до пощечины. От постороннего человека удар по лицу может сделаться кровной обидой, но не от отца» (58). Непосредственно за отрицанием обидности пощечин от отца внушается оценка их с точки зрения соответствия понятию «мучения или истязания»... «Я полагаю, что вы не можете признать мучением или истязанием пощечин, если эти пощечины не произвели видимых повреждений на лице»... (58). Но те знаки на лице, которые могли произойти от пощечин, — «пятна и синяки», — они, при золотушном сложении девочки, могли явиться при самых легких ударах. Подтверждение — знаки на локтях, на том месте, которое никогда не было бито: «Вы слышали, что знаки на локтях образовались почти несомненно только от того, что ее держали за руки при наказании» (59). В формах речи подчеркнуто объективное бесстрастие анализа: «почти несомненно только от того, что ее держали за руки»... Стилизована точность обозначения, исключающая всякие субъективные цели. Употребление слов, как понятий, исключает вопросы и комментарии такого типа: «как же должны были держать за руки, если от этого держания получились на руках пятна и синяки?» Держание за руки — не есть побои. Это действие по своему терминологическому существу не наказуемо. Экспрессивные же значения слова и побочные ассоциативные ряды Спасовичем сознательно элиминируются, как формы субъективные, как формы, противоречащие объективной природе исследования. Но оратор во имя той же «подлинной», объективной «действительности», которая ищет своего научного, «адэкватного» воплощения в слове, решается заподозрить даже существование синяков. До сих пор обсуждался вопрос о формах понимания и смысловой интерпретации «знаков». Теперь «защитник», переходя в наступление, подвергает сомнению состав и содержание знаков. Синяки ведь не даны непосредственному наблюдению: они известны только со слов свидетельницы — Титовой и г-жи Жезинг. Пред оратором задача — разрушить достоверность их слов, доказать несоответствие их «предмету», обусловленное, с одной стороны,

личной заинтересованностью (это — для Титовой), с другой, для г-жи Жезинг «ее нервным состоянием, нерасполагающим к тому, чтобы взвешивать слова, которые ей читали». Аграфена Титова — не объективный свидетель, это она «возбудила преследование» против Кронеберга. Оратор, однако, не порочит свидетельницу: он лишь намеками развивает недоверие к ее словам. «Но я не вижу основания для признания, что синяки существовали». Уже этим открытым и категорическим заявлением наперед внушается, что слова Титовой не основательны (... «Кто о них говорит? Титова»...) Далее, в тоне тех же «тихих намеков», отводится ее свидетельство, как продиктованное какими-то личными интересами, а отнюдь не служением истине: «Заметьте, г. г. присяжные, что Аграфена Титова та женщина, которая, вместе с Бибиной, понесла розги и белье к судебному следователю; они вместе действовали; они вместе возбудили преследование против Кронеберга. Если б эти синяки были, то их видел кто-нибудь, кроме Титовой»... Так разрешается вопрос о знаках на лице: они отчасти созданы фантазией свидетелей, отчасти являются следствием золотушного сложения: отчасти могли произойти от легких ударов, к которым неприменимо имя «истязания».

Начинается исследование смысла других знаков — «знаков крови на рубахе и платках». Внушается, признается «очевидным», что между кровью на рубашке и на платках есть прямая, непосредственная связь. И категорически заявляется: «кровь эта произошла самым естественным образом — от кровотечения из носа». Защитник, после таких определенных по выражению, но фактически ничем не подтвержденных мнений, опять принимает позу мнимо беспристрастного исследователя причин кровотечения. «Быть может, пощечины ускорили излияние этой крови из струпа золотушного в ноздре»... Следовательно, кровопролитие в таком виде — «вовсе не повреждение: *кровь без раны и ушиба вытекла бы немного позже*»... (60). Имя «истязания» неуместно тут, — показывает «исследование». Таким образом, «кровь эта не заключает в себе ничего такого, что могло бы расположить против Кронеберга». Любопытно, как оратор предупреждает возражения, незаметно отражая их жало деловым, бесстрастным изложением «обстоятельств». Он не только отрицает применимость слова повреждение к кровотечению из носу от удара, но высказывает вскользь предположение, что под-

судимый даже не знал о легкой ранимости носа. «В ту минуту, когда он нанес удар, он мог не помнить, мог даже не знать, что у ребенка бывает кровотечение из носу. Все данные о кровотечении собраны уже впоследствии, когда следствие началось»... (60). Таким образом, представляется, что ни об истязании, ни даже о жестокости обращения не может быть и речи.

Остается одна категория знаков — на задних частях тела. Вновь исследуются противоречия в их осмыслении медицинской экспертизой. Опять проблема «видимых следов» связывается с золотушной организацией ребенка, с «множеством лимфатических сосудов», и выдвигается обозначение этих следов повреждением «самым поверхностным, наружным». Наличие ран отрицается. Так как один эсперт (проф. Фролинский) «признал, что наказание было сильное, особенно в виду того орудия, которым наказывали дитя», то защитник спешит отделить слово — «наказание» от «повреждения». Ведь тот же самый профессор «вовсе не признал, чтобы эти полосы составляли повреждение, сколько-нибудь значительное»... Слово же «наказание» — не медицинское, а педагогическое, и его точное определение не входило в задачу эксперта. «Что касается вопроса о том, было ли в настоящем случае сильное наказание, то, мне кажется, г. эксперт вполне основательно сказал: это — не мое дело разбирать, — было ли оно сильное или нет. Сам вопрос оказывается не медицинским, а педагогическим, и для разрешения его посредством экспертов надо бы не медиков, а инспекторов и учителей гимназии»... Чтобы покончить с анализом «знаков», «исследователю» предстояло коснуться вопроса о розгах — об орудии наказания. Однако он к слову — розги относится осторожно: упоминает его лишь дважды, затем прибегает к перифразам: «рябиновые прутья», «это орудие» для того, чтобы далее вовсе забыть о розгах и отвлечь от них мысли судей, доказывая ложность свидетельств об ежедневном сечении ребенка. «Розги» в ходе речи теряют свой устрашающий «чувственный тон». Оратор с мнимой объективностью излагает всю их короткую историю: «Они были сорваны за несколько дней до наказания Кронебергом, который хотел ими напугать ребенка, потому что те меры, которые употреблял он до сих пор, не производили надлежащего впечатления на дитя»... В этих словах уже два намека проскользнуло: один — на мяг-

кость мер, обычно («до сих пор») применявшихся отцом к вразумлению ребенка (подготавливается вывод, что «этим орудием он наказывал свою дочь только раз»), другой — на испорченность «дитяти», не поддававшегося обычным мерам воздействия. И наказание (слово, которым теперь пестрит речь: оно как бы стирает все воспоминания об «истязании» во время исследования «знаков») оправдывается всей ситуацией: «Срывая эти рябиновые прутья, он, быть может, не знал, что придется их в самом деле употребить. Потом явилась минута гнева, совершенно справедливого и законного, и наказание было произведено». Ход событий представлен так, что кажется бесспорной, несомненной единичность, случайность этого наказания; другие наказания (а их немного было) в счет нейдут. Высшим аргументом выставлены слова самого подсудимого: «Он сам говорит, что наказал ее раза три в промежутках времени довольно значительных маленькими ветками, которые не могли оставить знаков». Таким образом, вина сводится к «только одному наказанию», и при том внушенному гневом отца — «совершенно справедливым и законным». Тут — конец исследованию. Оно сущность наказания установило.

Вывод о неприложимости к «преступлению» слова «истязания» ясен. Но исследователю пока нет необходимости спешить с актом именования: ведь слово — «наказание» уже прикреплено к «деянию» всем ходом исследования. Однако эксперты в своих «окончательных выводах» определяли его иначе. Защитник должен утвердить свое понимание дела путем анализа и отрицания тех «ученых терминов», которые даны были г. г. экспертами (62). А из них кое-кто (Лансберг) назвал «повреждения, хотя и не угрожающими жизни, но все-таки тяжкими». Исследователь принужден взять в «научную» обработку слово — «тяжкий». Эксперт употребил его по своему «субъективному взгляду». «Между тем едва ли нужно доказывать, что признак тяжкий не в такой степени субъективен... что есть некоторые общие основания разделения повреждений на тяжкие и легкие». В кассационной судебной практике определено, что считать тяжкими и что легкими повреждениями. И защитник поясняет, каким значением слова — «тяжкий» должен был руководствоваться медик. «Оказывается, что эти слова не медицинские, а юридические, что разграничение

введено в закон для того, чтобы взыскивать строго или менее строго»... В юридическом языке тяжкими называются такие повреждения, которые «причиняют болезнь, продолжительное расстройство организма, невозможность работать в течение известного времени». Ничего такого с девочкой от побоев не произошло. Выражение — «тяжкие повреждения» — явилось, как плод неясности юридической мысли и речи у эксперта. Защитник пользуется случаем набросить тень на этого медика, показания которого неблагоприятны для подсудимого. Спасович роняет несколько фраз, которые косвенно характеризуют не только неопытность, но и «невежество» эксперта в вопросах судебной медицины (он не понимают юридического значения слов — «тяжкое повреждение», а ведь «медики, слушая курс судебной медицины, изучают, между прочим, и основания сортировки повреждений на тяжкие и легкие»). Путаницу слов и понятий у этого эксперта защитник иллюстрирует указанием на его «отступление» от слова повреждение к слову — наказание: «написав в акте *повреждения тяжкие*, он разъяснил на суде, что тяжким разумел он не повреждение, а только наказание; словом, он вступил в роль педагога, который оценивает относительную тяжесть детских наказаний». Так постепенно к слову — «наказание» — стягиваются все свидетельства экспертов (ср. раньше анализ экспертизы проф. Флоринского). Разъяснив семантическую пропасть между «наказанием» и тяжким «повреждением», как терминами разных научно-языковых систем, оратор подсказывает «заключение».

«Я думаю, что как ни разбирать дело, все-таки, по совести вы непременно придете к тому заключению, что повреждения были во всяком случае весьма легкие»... И тут же прибавляется для сведения судей, что легкие повреждения даже не подсудны окружному суду: такие мелкие дела решаются низшими судебными инстанциями.

Но еще не все определения экспертов исчерпаны. Лишь утвержден прочно термин — «наказание». Однако, в последующих освидетельствованиях врачи говорили, что «это наказание выходит из ряда обыкновенных». Оратор дает к этим словам такой семантический комментарий: «Это определение было бы прекрасно, если бы мы определили, что такое обыкновенное наказание; но коль скоро этого определения нет, то всякий затруднится сказать, выходило ли оно из ряда обыкновен-

ных?» Слова звучат с видимой логической убедительностью, производят впечатление строго «научного» требования. Между тем ведь нормы объективной социальной оценки, конечно, существуют. Но оратору существенно лишь окутать дымкой субъективной неопределенности выражение: «обыкновенное наказание» для того, чтобы оперировать потом со словами: «обыкновенный» и «выходящий из ряда обыкновенных», влагая в них иной, не предосудительный для обвиняемого смысл. «Обыкновенный» делается синонимом слова: «ежедневный»; а «выходящий из ряда обыкновенных» понимается как «более строгий, чем обыкновенно». Эти определения присоединяются к субстантиву — «мера» («употребляемая родительской властью») и от этого получают еще более нейтральное значение. Между тем возможные заместители, синонимы слова «необыкновенный» — определения — «чрезвычайный», «исключительный» — применяются к «случаям», т. е. переносятся на характеристику поведения девочки. «Допустим, что это так» — делает уступку экспертизе «исследователь» (т. е., что наказание выходило из ряда обыкновенных). «Что же это значит? что наказание это, в большинстве случаев, есть наказание, неприменимое к детям; но и с детьми могут быть чрезвычайные случаи. Разве вы не допускаете, что власть отеческая может быть, в исключительных случаях, в таком положении, что должна употребить более строгую меру, чем обыкновенно, меру, которая не похожа на те обыкновенные меры, какие употребляются ежедневно?» (64).

Так анализ названий «преступления» — на фоне исследования его «объективной» природы — приводит к вескому заключению, что такие слова, как «тяжкие повреждения», «истязание», к нему неприменимы. Пред судом — не истязание, а наказание, которое может, в крайнем случае, вызвать обвинение отца в злоупотреблении родительской властью. Но оратор, стремясь сделать этот свой вывод безупречным со всех сторон, берет на себя смелую задачу объяснить, как стала возможной, как создалась « такая постановка обвинения», что Кронеберг «судится за истязания и мучения, причиненные дитяти»... Спасович причину этого недоразумения, естественно, видит в недостаточности точных и полных указаний

закона. В законе определены как бы два крайних типа побоев: 1) «насилия, вмещающие в себе также и легкие побои», и 2) «тяжкие, подвергающие жизнь опасности, побои и иные истязания». Между ними — пробел, промежуток. Но и в них не все ясно: ведь «не всякие тяжкие побои подвергают жизнь опасности». Особенно неопределенно понятие «истязания». Судебная власть это поняла и разъяснила в ряде решений, что под «истязанием... следует разуметь такое посягательство на личность или на личную неприкосновенность человека, которое сопровождалось мучением и жестокостью». При истязаниях и мучениях, по мнению сената, «физические страдания должны непременно представлять высшую, более продолжительную ступень страдания, чем при обыкновенных побоях, хотя бы и тяжких». Так, при недостаточной разработке вопроса, могла возникнуть в речи «не юриста» иллюзия, ложная мысль о связи данного «преступления» с категорией истязаний. Но теперь, когда раскрыт юридический смысл слова: «истязание», когда выяснено исследованием знаков, что «побои, причиненные ребенку, нельзя назвать тяжкими, а истязания должны быть тяжелее тяжких побоев», нет места смешению слов. Оратор в заключение вопрошает: «Каким образом можно подвести это деяние под понятие истязаний и мучений?». И отвечает в категорической форме: «Я полагаю, что это не мыслимо».

Так эффектно оканчивается исследование — «торжеством» закона, который водружен на логические основы строгой юридической терминологии. Но, в сущности, это подведение всей системы речи под категории точных логических определений, соединенное с разрушением субъективно-экспрессивных форм тех слов, которые были неудобны для обвиняемого, осуществлялось под заданным углом защиты, было особым приемом риторического воздействия. Устранение субъективно-экспрессивных форм слова оказывается мнимым: на место исключенных вставали новые, освещавшие «предмет» с нужных защитнику точек зрения, создававшие атмосферу близкого защитнику «симпатического» понимания. Однако, эти новые субъективно-экспрессивные формы, своеобразно функционировавшие в контексте строго логического исследования, проскальзывали беспошлинно, контрабандой. Они выдавались за объективные обозначения, проходили под флагом исследования. Заданность смешивалась слушателем с данностью, и он, загипнотизированный видимым бесстрастием оратора, терял по-

нимание границ между субъективными и объективными категориями речи.[1]

«Исследование» было связано с переводом форм бытовой речи на язык юридических определений. Столкновение двух систем языка облегчало оратору постоянные вылазки в субъективный строй привычного литературно-бытового языка с его экспрессивной семантикой. Принцип «смешения» двух функционально

---

[1] У А. П. Чехова рассказ: «Пассажир 1-го класса» основан на комическом, каламбурно показанном обнажении «субъективной экспрессии» в словах бытовой речи — «слава», «известность». «Субъективное» контрастно и иронически утверждается, как непреодолимая объективная норма.

«Пассажир I-го класса», любивший «чесать язык и мозги» после хорошего обеда, начинает «болтать» с vis-a-vis, так как на сытый желудок ему в голову лезут «чертовски крупные мысли». На этот раз возник вопрос о слове слава или известность. Повод — слышанное в буфете обращение одного молодого человека к другому: «Поздравляю, вы, говорит, уже известность и начинаете завоевывать славу». — «Очевидно, актеры, или микроскопические газетчики. Но не в них дело. Меня, сударь, занимает теперь вопрос, что собственно нужно разуметь под словом слава или известность? Как по вашему-с? Пушкин называл славу яркой заплатой на рубище, все мы понимаем ее по-пушкински, т. е. более или менее субъективно, но никто еще не дал ясного, логического определения этому слову. Дорого бы я дал за такое определение!»

— «На что оно вам так понадобилось?»

— «Видите ли, знай мы, что такое слава, нам, быть может, были бы известны и способы ее достижения...»

И пассажир рассказывает, как он, стремясь к славе, сделав в жизни гораздо больше, чем иной «известный», «известен столь же, как вон та черная собака, что бежит по насыпи».

— «Почем знать? Может быть вы и известны» — возражает vis-avis.

Но оказывается, что фамилия искателя известности — Крикунов — собеседнику неизвестна... Для Крикунова это убедительное доказательство, что, добиваясь известности, он делал совсем не то, что следовало. — «Я не знал настоящих способов и, желая схватить славу за хвост, зашел не с той стороны».

— «Какие же это настоящие способы?»

— «А чорт их знает. Вы скажете: талант? Гениальность? недюжинность? Вовсе нет, сударь мой»... Так вышелушивается вся «объективная» оболочка слова — «известность», все побочные семантические звенья отцепляются от этого слова. Отсутствие логического определения делает путь к славе загадочным. Все же этот путь иллюстрируется рассказчиком посредством контрастного параллелизма между собой и певичкой, своей любовницей.

контрастирующих систем речи — бытовой, экспрессивно окрашенной, — и «научной», терминированной, тяготеющей, как к пределу, к логическому определению слова, использован, как стилистический прием «риторической» композиции. В этой композиции «исследование» сплетается с новеллой о семейной драме отца. Там — иные тона, иные формы.

---

Ее образ также запечатлен столкновением субъективно-экспрессивных определений. «Ее считали кокоткой — это была ее профессия, — когда же хотели выражаться о ней литературно, то называли ее актрисой и певицей». И в провинции и в столице за ней, без всяких заслуг с ее стороны, ходила слава. Крикунов же, несмотря на все свои заслуги, на погоню за известностью, пребывал в полном мраке неизвестности. Эта параллель им символически обобщается. С одной стороны, множество людей «замечательных по талантам и трудолюбию, но умерших в неизвестности»...

... Назовите мне хоть одного корифея нашей литературы, который стал бы известен раньше, чем не прошла по земле слава, что он убит на дуэли, сошел с ума, пошел в ссылку, не чисто играет в карты»...

Так каламбурно сдвинуты два разных экспрессивных значения слова — слава (ср. еще раньше, помимо символического раскрытия этой энантиосемии слова «слава» в образах певички и «известного скорохода Кинга», указание путей прославления: «Миннезингеров и Баянов теперь на белом свете нет, и известность делается почти исключительно только газетами»). Этим открыть путь другому члену параллели: «И в параллель этим людям я приведу вам сотни всякого рода певичек, акробатов и шутов, известных даже младенцам».

Живая иллюстрация этих слов выступает на сцену: «в вагон вошла личность угрюмого вида, в крылатке, в цилиндре и синих очках»...

— «Знаете, кто это?» — послышался робкий шопот из далекого угла вагона. Это NN, известный тульский шулер, привлеченный к суду по делу V-го банка».

Инженер Крикунов разражается обличительной тирадой: «Тульского шулера знает, а спросите его, знает ли он Семирадского, Чайковского или философа Соловьева, так он вам башкой замотает... Свинство!»...

Но заключительная pointe новеллы разбивает пафос защитника подлинной славы, включая его образ в категорию тех людей, которые были объектом его же обвинения. Собеседник, после короткого молчания, спрашивает у оратора, известна ли ему фамилия Пушкова. Тот отвечает незнанием.

— «Это моя фамилия, — проговорил vis-a-vis, конфузясь. — «Стало быть, не знаете? А я уже 35 лет состою профессором одного из русских университетов... член Академии Наук-с... неоднократно печатался»...

«Пассажир 1-го класса и vis-a-vis переглянулись и принялись хохотать»...

Так в субъективно-экспрессивных формах слова, несмотря на их контрастное сочетание, оказались заложенными некоторые объективные нормы социальной оценки.

### в) Структура риторического повествования

Повесть о Кронеберге и его дочери развивается не «свободно». Она имеет своеобразную форму «связанной» структуры. Эта связанность сказывается в приемах портретного «изображения», в подборе деталей, в направленности повествования к определенным этическим и юридическим нормам, реализация которых в ходе событий д о л ж н а быть оправдана. Образ Кронеберга показывается лишь с его «семейной» стороны. Все остальные детали связаны с мотивировкой, оправданием и объяснением его семейной жизни и поступков. Прежде всего собираются характеристические приметы, рисующие отношение Кронеберга к его отцу. «Сын известного богача... сам он не имеет никакого состояния, лично ему принадлежащего, и вполне зависит от отца, человека весьма уважаемого, но и весьма строгого, воспитавшего детей в суровой школе подчинения». В этих начальных фразах повести видна такая подобранность признаков, которая явно наталкивает на параллельное осмысление отношений самого Кронеберга к дочери. Указание на материальную несамостоятельность, необеспеченность Кронеберга поднимает цену его забот о незаконнорожденной дочери. Оно и используется затем при рассказе о признании им своего отцовства: «Конечно, он очень хорошо понимал, что у него еще нет своего собственного состояния. Но, давая свое имя ребенку, он был уверен, что, если его постигнет несчастье, то родители и родственники позаботятся о девочке, носящей имя Кронеберга; что, в крайнем случае, дочь его будет принята в одно из правительственных воспитательных заведений Франции, как дочь кавалера почетного легиона» (54). При этом никакой оценки не навязывается слушателю. Стиль повествования поддерживает иллюзию полной объективности. Лишь в приемах подбора «фактов» и их мотивации прослеживается определенная характеристическая направленность. Любопытно с этой точки зрения такое противопоставление в изображении отца Кронеберга: «человек в е с ь м а у в а ж а е м ы й, н о и в е с ь м а с т р о г и й». Этот контраст как бы переносится на образ сына, привыкшего к «суровой школе подчинения».

Эта «школа подчинения» затем иллюстрируется картиной безусловной покорности Кронеберга воле отца. Он не смеет его ослушаться даже в вопросе о выборе себе жены... В 1873 г. он имел

намерение жениться, но партия расстроилась. И одним из препятствий был «отец, который никак не позволил бы, чтобы брак устроился без его участия и соизволения»... (55). Таковы традиции взаимоотношений отца и детей в семье Кронеберга. Повествователь не без задней цели скрепляет намеками на них разные сюжетные звенья.

Тема воспитания вносит в характеристику Кронеберга новые черты. Заграничное воспитание сделало его — почти иностранцем, «т. е. хотя он русский подданный, уроженец царства польского, но он более немец и еще более француз»...

Этот «интернационализм» героя нужен повествователю, отчасти как естественное объяснение (без задних мыслей об авантюризме) блужданий Кронеберга по всей Европе и его романов в разных городах — Варшаве, Париже, отчасти как «ключ» к его педагогике (сюда примкнут ссылки на весьма уважаемые педагогики, напр., английскую и немецкую, которые допускают и удары по щеке и сечение розгами, предпочтительно — первое).

Третья тема, вдвинутая в структуру образа Кронеберга, — это «страсти роковые». Она развивается парадоксально. «Есть люди, которые по натуре своей более склонны к жизни семейной; есть люди, которые могут прожить целый век холостяками. Кронеберг именно принадлежит к людям первого ряда, которых так и клонит к браку»... Тяга к семье разрушается внешними препятствиями. Так найден безупречный с точки зрения строгой семейственной морали «профиль» романов Кронеберга. «Незаконность» рождения девочки — оказывается трагедией рока и нравов, а подсудимый — героем, который стремится ее, эту трагедию, преодолеть и направить по пути семейного единения. Мать девочки — «вдова, имеющая детей», была старше любовника годами. «Женщина эта понимала, что они не соответствовали друг другу по летам (отчего же несоответствия не помешали роману? — возразит слушатель, и повествователь сражает его «семейным» аргументом!), что р о д и т е л и  К р о н е б е р г а  н и к о г д а  н е  с о г л а с я т с я  н а  б р а к»... Так снимается с Кронеберга ответственность за вне-семейные связи, тем более, что он не подозревал о беременности любовницы, когда «она сама взяла почин в размолвке». Напротив: к образу Кронеберга стягиваются возвышенные свойства романтического героя. Ища забвенья от любви в деятельности, он «вступил в ряды французской армии (шла франко-прусская война), участвовал в 23 сражениях, получил орден почетного легиона, дослужил-

ся до чина подпоручика и вышел в отставку, уже по окончании войны»... (51). Тогда только он узнает о рождении ребенка — дочери от своей бывшей любовницы, которая, будучи уже снова замужней женщиной, из боязни огласки, «оставила малютку на попечение у крестьян за денежное вознаграждение». В сущности, мать отказалась от своего дитяти. «Так как сама она вышла вторично замуж, то между нею и ребенком воздвигнулась как бы каменная стена, недопускающая ни малейшей возможности, чтоб когда-нибудь эта мать могла приласкать свое дитя, или чтоб дитя могло ее отыскивать». Такое отношение — не предосудительно: оно «необходимо вытекает из существующей системы законодательства». Здесь в повествование вплетается анализ взаимоотношений закона и нравов. Им косвенно возвеличивается герой, который, поглощенный сознанием отеческого долга и желанием обеспечить своего ребенка, «захотел сделать самое большее, что только может делать по закону» (54). Кронеберг дает девочке свое имя — и от крестьян, где она не могла получить никакого образования, переводит ее в дом, «который казался ему наиболее приличным, к пастору де Комба»...

Так незаметно история вне-брачной связи Кронеберга завершается апофеозом его семейственности.

Девочка, как образ, еще не выступает на сцену. Но Кронеберг уже начинает приносить ей жертвы, для него самые тягостные. Он хотел жениться и должен был отказаться от этой мечты. «И сильнейшим препятствием было то, что он заявил о существовании натуральной дочери». Этот намек характерен. Он рисует не только самоотвержение Кронеберга, но и подготовляет нужное освещение нового «вне-брачного» романа Кронеберга. Кронеберг как бы обречен на одиночество, на безбрачие выполнением «семейного долга к своей дочери и своему отцу».

Все повествование компануется как мозаика намеков, образующих некое сложное экспрессивное единство, центром которого является контрастная семейная пара — отца и дочери.

Теперь, когда тема о новой связи Кронеберга с девицей Жезинг достаточно подготовлена описанием трагедии его семейного одиночества, она вовлекается в динамику повествования и окрашивается элегической экспрессией.

«В Париже К. познакомился с девицей — Жезинг. Когда ему предстояла поездка в Петербург... в город совершенно чужой, где он был бы совершенно одинок,

он принял предложение Жезинг поехать с ним и взял ее с собой»...

Так вина за связь слагается с Кронеберга на его любовницу. Но для повествования отрицательная оценка ее образа неудобна. Она косвенно могла повлиять и на отношение судей к подсудимому. Поэтому повествователь освобождает образ Жезинг от возможных укоров семейной морали. Делает это своеобразным приемом апелляции к собственным впечатлениям и оценкам судей, однако, каждый раз подсказывая нужное решение.

Выстраиваются парами предложения, из которых одно «объективно» предоставляет характеристику Жезинг собственному усмотрению судей, а другое предлагает нужный защитнику ответ:

«Вы могли оценить, насколько г-жа Жезинг походит или не походит на женщин полусвета, с которыми завязываются только летучие связи. — Конечно, она не жена Кронеберга, но их отношения не исключают ни любви, ни уважения».

«Вы видели, бессердечна ли эта женщина к ребенку и любит ее или нет ребенок. Она желала бы сделать ребенку всякое добро»...

Семейственность Жезинг уже активно характеризуется в драматической сцене ее мольбы о ребенке: «возьмите дитя, будет и вам и мне веселее; я буду ухаживать за ним, воспитывать его». Это — единственное место в композиции речи, когда применен прием «драматизации», как бы самораскрытия персонажа.

Структуре откровенной риторической новеллы вообще несвойственны сложные формы драматизации (ср. у Л. Толстого: «Смерть Ивана Ильича»), так как персонаж здесь вмещен повествователем в сферу строго отграниченной тематики. Он не сам действует и себя характеризует, а только с определенных сторон показывается автором, идет на поводу его тенденций. От этого семантика героев в риторической новелле всегда прямолинейна и чужда экспрессивной «противоречивости». Она преподнесена аналитически — с показом нужных структурных членов.

Экспозиция новеллы раскрыта. Выступает на сцену ребенок. Повествователь не спешит характеризовать его. Он применяет к нему тот же прием «рассеянной характеристики», что и к Кронебергу. И даже с еще большей дробностью тех мозаичных осколков, по которым фантазируется целостный образ. Прием сдержанных недомолвок тут еще разительнее. Слова влекут за собой не названные, но возбужденные ассоциативные ряды. Таково пер-

вое явление ребенка отцу, приехавшему его навестить: «В Женеве он был поражен: ребенок, которого он посетил неожиданно, в неуказанное время, был найден одичалым, не узнал отца»...

Необыкновенно остро заметил и разоблачил риторические функции этих недосказанных намеков Ф. М. Достоевский.[1] «В этих маленьких, тонких, как бы мимолетных, но беспрерывных намеках г. Спасович величайший мастер и не имеет соперника»... — пишет Достоевский — и так определяет приемы построения образа девочки: «Особенно заметьте это словечко: «не узнал отца»... Г. Спасович великий мастер закидывать такие словечки; казалось бы, он просто обронил его, а в конце речи оно откликается результатом и дает плод. Коли «не узнал отца», значит, ребенок не только одичалый, но уже и испорченный. Все это нужно впереди... Конечно, вся группировка эта, все эти факты, собранные им (Спасовичем) над головой ребенка, не стоят, каждое, выеденного яйца... и дальше вы это непременно заметите сами. Нет, напр., человека, который бы не знал, что трехлетний, даже четырехлетний ребенок, оставленный кем бы то ни было на три года, непременно забудет того в лицо, забудет даже до малейших обстоятельств все об том лице и об том времени, и что память детей не может в эти лета простираться далее года или даже девяти месяцев. Тут виноваты скорее те, которые оставили ребенка на столько лет, а не испорченная натура ребенка, и уже, конечно, присяжный заседатель это тоже поймет, если найдет время и охоту подумать и рассудить; но рассудить ему некогда, он под впечатлением неотразимого давления таланта; над ним группировка: дело не в каждом факте отдельно, а в целом, так сказать, в пучке фактов, и как хотите, но все эти ничтожные факты, все вместе, в пучке, действительно производят под конец как бы враждебное к ребенку чувство. Il en reste toujours quelque chose—дело старинное, дело известное, особенно при группировке искусной, изученной» (Дн. пис., 71 — 72).

Такова фактура портрета ребенка, который водворяется в «семье» Кронеберга. В этом месте повествование разрывается. Причина — понятна: в формах повествовательной речи слова

[1] Ср. у Глинского: «сначала вас давит какая-то неуклюжесть в построении защиты, разбросанность, случайность брошенных то там, то сям словечек, мыслей, изречений... Но подождите — искусный оратор нанижет все свои словечки, все свои мысли на единую логическую ось... И представит такую твердыню защиты, укрепленную наукой и законом, о которую вдребезги разобьются перуны обвинительной власти» (Русск. суд. красноречие, 25 стр.).

«мучение» и «истязание» со своими синонимическими сферами вступили бы в свои права. Ведь нельзя рассказать о сечении розгами, не возбудив соответствующих смысловых представлений. И пришлось бы — в противовес — сгустить черные краски в портрете девочки, что делать открыто защитнику было опасно. Поэтому повествование заменено «исследованием знаков», которое приводит к заключению, что никакого истязания и мучения не было. Посвятив этому вопросу большую часть своей речи, защитник переходит опять к рассказу при посредстве эффектного заявления: «Я, г. г. присяжные заседатели, до сих пор занимался только одною стороной дела, которая для вас представляет гораздо менее важности, чем другая сторона, сторона внутренняя, чем мотивы, заставившие Кронеберга действовать»... Происходит органическое сплетение исследования с повествованием. Ведь, с одной стороны, ставится проблема внутренней, психологической мотивации поступка. Ее освещение — то или иное — связано с характерами действующих лиц, из них необходимо вытекает. «Это внутреннее побуждение, эта жестокость не только страдания, но и жестокость сердца мучителя имеют громадное значение, когда судится отец за то, что он жестоко наказал дочь» (любопытно пояснение значения последних слов в «ненаказуемой» формуле: «значит — что он употребил меру домашнего исправления в увеличенных размерах»). Так перед повествованием встают новые темы. Но, с другой стороны, уклон к психологии — естественное продолжение исследования вопроса об «истязании». Он диктуется необходимостью разъяснить проблему соответствия между «причиной, вызвавшей наказание, и самим наказанием» в составе тех преступлений, которые относятся к категории мучения и истязания.

«Я знаю, что сенат в своем решении, на которое сослался представитель обвинения, говорит, что цель собственно не важна, лишь бы только мучения были тяжкие и продолжительные; я полагаю, что если б судился здесь перед вами тот самый человек, ради которого было постановлено это решение, т. е. тот самый князь кавказский, который высек предполагаемого любовника жены, вы то, все-таки, приняли бы в соображение то обстоятельство, была ли злоба со стороны мучителя совершенно напрасная, изза одного удовольствия смотреть на чужие страдания, или гнев

был справедливый, имевший разумную причину». Так исследование переводится в иную плоскость, в ту, где исследователь не был стеснен сопротивляющимся ему материалом, в плоскость моралистических наблюдений над причинным соотношением между «преступлением» девочки и «наказанием» со стороны отца.

Подготовляется эффектный риторический параллелизм двух рядов — «преступления» и «наказания»; при развитии его откровенно показывается патетический лик защитника, ограждающего основы семьи и государства. Пока же «исследователь» стремится окончательно отвлечь внимание судей от «знаков» наказания: «Следовательно, главный вопрос заключается не в тех синяках и полосах на теле, о которых удостоверяли свидетели, а в соответствии между причиной, вызвавшей наказание, и самим наказанием».

Приступая к изложению этого вопроса, повествователь призывает судей к жалости, которая должна равномерно излиться на отца и дочь. Этот тон справедливого милосердия задан не без цели. Создается иллюзия распространенности его и на характеристику девочки. Повествователь обеспечил себе простор в нужной ему «группировке фактов». Ведь теперь начинается анализ внутренних, психических «знаков». И центр исследования переносится в психологию девочки, на ее моральный облик.

Начинается характеристика повествованием о «хорошей стороне как физической, так и нравственной» — в образе девочки. Но в нем, этом образе, «есть и теневая, нехорошая сторона», зависящая отчасти и от воспитания среди «мужицких детей без присмотра». Это, конечно, объяснение, но не оправдание «многих недостатков» девочки, которые тут же и перечисляются: «неопрятность, неуменье держать себя, начатки болезни от дурной привычки, но главное, что возмущало отца, — это п о с т о я н н а я, д а ж е б е с ц е л ь н а я л о ж ь»... Главная причина наказаний открыта — это «порок лжи», который Кронеберг старался «и с к о р е н я т ь». И опять внушается мысль о наказании, как о педагогической мере (ничего общего не имеющей с истязанием): «быть может, он принялся искоренять его слишком рьяно — он п л о х о й п е д а г о г, это он сам сознает»... Изображается резкий контраст в обликах отца и дочери, создаваемый лживостью дочери и суровым стремлением отца к правдивости. «Для него правдивость есть абсолютная обязанность без исключений». Ложь для него («правильно или неправильно» — повествователь не хочет решать, он в этом вопросе маску

полного беспристрастия показывает публике) — «мать всех пороков», причина всех недостатков детей. Демонстрируется субъективное определение лжи подсудимым, как «подлости ума и сердца» (lacheté de coeur et d'esprit). В символических зеркалах этого моралистического анализа лжи образ девочки (она не называется в это время «ребенком») отражается уродливо и страшно. А повествователь прибавляет к нему новые отрицательные детали — сдержанно и просто, без всяких подчеркиваний: «Девочка, между тем, не слушается, не боится ни отца, ни Жезинг, мало слушается и гувернанток». Эти штрихи своими побочными смысловыми формами намекали, с одной стороны, на полную исключенность жестокого обращения с ребенком в семье (...«не слушается, не боится»... «шустрая»... «резвится» и т. п.), с другой, на закоренелую испорченность девочки. В заключение этот последний намек и открывается, так как «привычка лгать» признается с трудом искоренимой. Но портрет еще не окончен: на даче ребенок «подпадает под дурное влияние прислуги, научается разным пакостям, воровству». Повествователь рассеивает одно за другим по разным местам выражения, которые укрепляют за девочкой имя воровки: «Сначала эти маленькие похищения проходят незаметными, подозревают других, но не ее в таскании вещей»... Мелькает вновь образ одичавшего ребенка: «Замечают только, что ребенок одичал и выбивается из рук». Легкое сеченье не помогает. И вот отец «узнает сюрпризом, что ребенок шарил в сундуке Жезинг, сломал крючок и добирался до денег»... Не называется этот поступок, но весь подбор выражений говорит: кража со взломом. В патетических тонах эта семантическая сфера раскрывается перед судьями: «Я не знаю, господа, можно ли равнодушно относиться к таким поступкам дочери? Говорят: за что же? разве можно так строго взыскивать за несколько штук черносливу, сахару? Я полагаю, что от чернослива до сахара, от сахара до денег, от денег до банковых билетов путь прямой, открытая дорога»...

В форме приравнения соединяются, как характеристические черты морального облика девочки, требующие чрезвычайных мер воздействия, — порок воровства и порок лжи: «это то же самое, что привычка лгать, — раз она укоренилась, она растет все бо-

лее и более, как тот дикий репейник, который покрывает поля, если его не искоренять и не полоть».

Сравнение с «диким репейником» перекликается с образом «одичавшего» ребенка и мотивирует спасительную силу мер «искоренения».

Повествование и исследование отсюда явственно покрываются тонами настойчивой, патетической «защиты», которая, вплетаясь открыто в их строй, выступает, наконец, как «доминанта» речевого построения.

### г) О символических формах внушения

Итак, образ защитника, который до сих пор двигался под прикрытием масок исследователя и повествователя, показывается с открытым забралом. Он вбирает в себя приемы повествования и исследования, обозначаясь, как основная структурная форма образа ораторского «я». Семантика «повествовательных» и «исследовательских» частей речи функционально стягивается этим образом защитника — к темам семьи и государства.

Образ девочки — лживой воровки закончен. Формы его симпатического понимания намечены. И защитник своевременно выдвигает вопрос о переживании этого образа отцом и о законности гнева отца, узнавшего, что эта дочь «ворует» (вдобавок «ко всем другим недостаткам»). Но эта проблема развивается не в интимном, обставленном индивидуальными деталями плане повествования, а сразу же переносится в патетическую сферу общих «высоких» положений об охране семьи и государства: конкретные очертания индивидуального случая расплываются в общих нормах государственной морали.

... «Я думаю, что преследовать отца за то, что он наказал больно, но по делом, свое дитя — это плохая услуга семье, плохая услуга государству, потому что государство только тогда и крепко, когда оно держится на крепкой семье».

Этот прием морализующей схематизации стирает реально данные образы отца и малолетней дочери. Он внушительно устанавливает общий долг отца перед государством по отношению к преступным детям. «Защитник» говорит как бы от имени государства вообще о правах и обязанностях отца и в патетическую формулу «величания», не называя, включает и подсудимого:

«Благо отцу, который остановит свое дитя во-время; в прежнее время говорили: «он избавляет сына от виселицы» — мы говорим в подобных (чему? каких? защитник не открывает: он лишь неопределенно намекает. В. В.) случаях, что отец избавляет сына от каторжных работ и поселения, а дочь от того, чтобы она не сделалась распутной женщиной». За образом дочери вообще, ограждаемой от бездны распутства, скрывается лик семилетней девочки. Так устанавливается право отца на негодование, на сильное («сильнее, чем обыкновенно») наказание («он был совершенно в своем праве»)...

И Кронеберг — в изображении защитника — изнемогает под тяжестью павшего на него государственного и семейного долга: «он был выведен из себя, после чего он зарыдал и упал на постель в нервном припадке»...

Семантика защиты, прикрытой идеями семьи и государства, напряжена и сконцентрирована теперь на исследовании логических дефектов «поступка» (не «преступления»).

«Я признаю... что Кронеберг, наказывая девочку сильно, больно, так что остались видны следы наказания, совершил две логические ошибки, которые отразились в самом поступке». Этим заявлением осуществлен переход от «социо-психологического» анализа мотивов поступка к решению вопроса о соответствии между причиной, вызвавшей наказание, и самим наказанием — с логической точки зрения. Но под видом раскрытия первой «логической ошибки» подсудимого происходит опять замаскированное осуждение девочки. Кронебергу ставится в упрек лишь его «рьяность», отсутствие терпенья в борьбе с укоренившимся злом: «он предполагал, что можно одним разом, одним ударом искоренить все зло, которое посеяно годами в душе ребенка и годами взрощено». Любопытно, что страдательные формы глаголов — «посеяно», «взрощено» как бы снимают вину с самого ребенка. Но виновники еще не названы.

Вторая ошибка, открываемая в поступке Кронеберга, оказывается еще более риторически внушительной. Из нее для судей вытекал урок осторожности, и извлекалось указание на виновников преступления. Параллелизм семьи и государства осложняется здесь новым членом. Этот член вступает пока в сферу прежних смысловых отношений, как намек: Кронеберг был судьею «преступной» девочки, как ныне судят его самого, и до-

пустил ошибку, не расследовав всех обстоятельств и не найдя настоящих виновников кражи.

«Другая ошибка, что он действовал не как осторожный судья, т. е. что, поймав ребенка на краже, в которой она созналась, он не вошел в исследование тех обстоятельств, которые склонили девочку к краже: он не расследовал порядком того, что от девочки идет след к окружающим ее лицам»... С этих слов начинается замаскированная атака на «сеятелей» того зла в душе девочки, с которым боролся отец, того зла, которое привело ребенка к краже. Преследуется двойная цель: устраняется значение показаний тех женщин (Бибиной и Агр. Титовой), которые возбудили обвинение, и свидетельства которых были особенно тяжки для подсудимого; и, вместе с тем, эти разоблачительницы в свою очередь сами разоблачаются, как истинные виновницы преступления. Правда, все делается в форме намеков, предположений. «Если бы он расследовал более подробно обстоятельство кражи, он, быть может, пришел бы к тому заключению, что ту порчу, которая вкралась в девочку, надо отнести за счет людей, к ней приближенных. Самое молчание девочки свидетельствовало, что ребенок не хотел выдавать тех»... Так с Кронеберга окончательно снимается вина, и даже в заключение доказывается благодетельное действие на девочку наказания (можно ли после этого думать о нем как об истязании?): «наказание произвело то действие, что она меньше лжет, и есть надежда, что она придет к большему и большему исправлению»...

Защита в сущности окончена. Но те тематические ряды, которые до сих пор двигались как бы в тени, за прикрытием прямых форм повествования и исследования, лишь изредка выступая в роли организующих «идей», необходимо было выстроить в один сомкнутый и внушительный строй основных «внутренних форм» государственной защиты.

Тема семьи, тема, бывшая направляющей нормой в «повествовании» и символически окрашенная еще во вступлении (сопоставление семейной власти с властью государственной, судебной — на фоне проблемы о «нарущениях той правды, которая должна существовать как дома в семье, так и в государстве»), теперь раскрывается во всех своих риторико-символических оболочках.

Утверждается тожество между двумя членами сравнения: семья — государство; власть отеческая — власть судебная; на-

казание детей — наказание на суде. «Игра» этим метафорическим подравнением, которое, развиваясь, делается все более острым, реализуется в символике конкретных образов, — эта игра использована, как прием патетического натиска, остановленного в его апогее властью председателя. Незавершенная патетика еще сильнее действует на слушателя.

Параллелизм выстраивается так:

«Я полагаю, вы все признаете, что есть семья, есть власть отеческая по природе, а в настоящем случае и по закону, простирающаяся и на детей незаконных; вы признаете, что родители имеют право и наказывать своих детей»...

Я думаю, вы не можете отрицать и того, что ваша власть здесь на суде происходит из того же источника — вы производите тоже в своем роде телесное наказание, в иной форме, соотвественное более зрелому возрасту.

Оба сопоставленных ряда смыкаются в логическое тожество: «Следовательно, отрицать власть отеческую, отрицать право наказывать так, чтоб это наказание подействовало, вы не можете, не отрицая тем самым своей собственной власти, власти уголовной».

В этих словах необходимо отметить риторическую функцию повторения, будто бы синонимического («отрицать власть отеческую, отрицать право наказывать так, чтоб это наказание подействовало»...). Двусмысленная неопределенность слов — «право наказывать так, чтобы это наказание подействовало»... («так» значит — и «в такой форме, таким образом» и «до такой степени», так сильно, т. е. имеет количественное и качественное значение), семантическая неустойчивость приравнения (которое синонимической градацией предполагается) этого «права» к «отеческой власти» — затенены логическим построением синтаксических форм. Но однажды данное отожествление «наказания» с «отеческою властью» не проходит бесследно. Оно тут же используется в новой формулировке обвинения подсудимого. Если слово «истязание» исчезло, замененное термином «сильное

наказание», то теперь на место этого термина подставляется выражение — «злоупотребление властью»:

«Отец судится за что же? за злоупотребление властью; спрашивается: где же предел этой власти? Кто определит, сколько может ударов и в каких случаях нанести отец, неповреждающий при этом наказании организма дитяти?»

И в этом вопросе была стрела скрытого смысла, направленная на судей. Ведь если «власть отеческая» и «власть судей» тожественны, то, ограничивая формы и размеры власти отца, судьи тем самым сужают и свои функции «наказания». Риторическая острота этих заданных смысловых форм — очевидна.

Замечательна, при этом, подготовка «арифметических» образов, которые пока проскальзывают, как ироническая форма («кто определит, сколько может ударов... нанести отец»...). Но они развиваются, облекают своими значениями выражение — злоупотребление властью. «Если б это было злоупотребление, то вы должны судить за излишек, за эксцесс»... «Излишек» в арифметическом плане называется «разницей» и связан с действием вычитания. Соответствующие образные ряды выстраиваются и опрокидывают «обвинение по сумме».

«Если вы будете судить за обиду сильнейшую, которую человек нанес другому, обидевшему его, вы вычтете ту последнюю обиду, которую он сам получил, из первой; но, в настоящем случае, от вас требуют, чтобы вы наказывали не по разнице, а по сумме, наказывали бы не за злоупотребление властью, не за то, что это наказание вышло за пределы обыкновенного, а за истязание, совершенное посторонним над взрослым человеком». Развивая все те же «арифметические» метафоры, оратор доказывает, что «вопрос» — неразрешим, если судей «заставят» судить о сумме, а не об излишке.

Эта «точная», арифметическая постановка вопроса становится еще внушительнее, когда она смыкается с теми символическими формами, которые были основаны на сравнении — семейной власти с судебной, Кронеберга с судьями, «телесного наказания» с судебным наказанием. Этот смысловой параллелизм осложнен новыми членами (розги — железный прут), которые угрожающе показываются в возможных (при обвинительном вердикте) формах несоответствия. Параллелизм обращен в риторическую антитезу.

«Если вы станете разрешать вопрос о сумме, то вы поступите более неосмотрительно, чем поступил Кронеберг, наказывая свою дочь. Кронеберг, по крайней мере, знал, какие розги он связал в пучок, которым он наказывал, и наказал все-таки так, что на здоровье девочки это не подействовало; но вы не знаете размера того большого, может быть, железного прута»...

На этой «фигуре», на этом «обратном» развертывании того параллелизма, который, как идейный стержень аргументации, как основная «внутренняя форма» риторического строя защиты, проходил сквозь всю композицию речи, председатель обрывает оратора:

— Не угодно ли вам не упоминать относительно наказания? [1]

Прис. пов. Спасович. Я кончил.

Так с «театральной» изощренностью на полуфразе окончена речь.

«Недосказанность», внезапный обрыв напрягает до предела силу риторического воздействия.

### д) Выводы

Мне кажется, что из анализа речи о Кронеберге можно сделать несколько общих выводов о возможных формах риторического построения.

1. При смешении функционально несродных типов словесного творчества — «научного» и «литературного» — создается своеобразный стилистический облик риторического произведения. В нем словесные ряды начинают колебаться между несколькими контекстами, вернее перемещаются из одного в другой — в зависимости от соответствия заданной экспрессивной тональности — и тем лишаются привычного, «литературно-бытового»

---

[1] Необходимо заметить, что, внушая понимание «наказания», как педагогического термина, — по отношению к тем действиям, за которые судился обвиняемый в истязании ребенка, защитник всячески избегает возможных применений этого осмысления к судебному «наказанию». Ведь тогда «наказание» для обвиняемого оказывалось бы не только справедливым, но и желательным. Плохого «педагога» суд, с своей стороны, мог бы наказанием перевоспитать. Но защитник отвлекает внимание судей в другую сторону — в сторону защиты «крепких» основ семьи и государства. Поэтому слово — «наказание» в речи оказывается многосмысленным и фигурирует то как педагогический, то как юридический термин, то как бытовая лексема. Для защитника эта «многосмысленность» была структурной формой речи.

равновесия. Отсюда развивается, напр., прием превращения (иногда мнимого, лишь «заданного») лексем, т. е. словесных символов с многообразием предметных значений и экспрессивных форм, в термины, определенные логически и ограниченные предметно; прием разрушения субъективно-экспрессивных «противопоказаний» слов; разнородные приемы сплетения повествовательных форм с логическим, социально-историческим или иного характера исследованием.

Смешение разных систем речи, как форма риторической обработки тем, подстановка и перемещение терминологических омонимов, как прием «состязания» — вот проблемы, которые вытекают отсюда для риторики.

2. Структура повествования в риторическом произведении — «несвободна». Она определяется не имманентно «фантазируемыми» в данной «действительности» нормами, а как бы перенесенными на нее извне, заранее — в связи с назначением ритора — предписанными формами ее «показа», ее поучительного «представления». Отсюда развивается прием «линейной» конфигурации персонажей: образы лиц, утвержденные на бесспорном авторитете «моральных» тем, остаются в динамике повествования контрастно отграниченными от своих сюжетных партнеров, которые выступают, как иллюстрации или воплощения отвергаемых принципов. Повествование не всегда «пересыпано» комментариями, но всегда «пропитано» хотя бы скрытыми «аллегориями». Поэтому строение диалога в риторическом произведении определяется функцией «примера», «иллюстрации», характеристического дополнения к формам повествования: диалог является не прямою речью персонажей о себе, а формой их показа под углом моральных оценок со стороны ритора.

«Прямой» диалог ограничен в риторическом произведении и композиционно и тематически: его развитие противоречит структуре риторического монолога. Обилие в диалогических формах экспрессивных вариаций, разнообразие приемов «драматизации» — потребовали бы от оратора «лицедейства». Но оратор, vir bonus, не может быть трансформатором. Ему для привлечения к себе расположения слушателей необходимы единство и цельность образа.

3. Риторическое произведение крепко спаяно с общественно-бытовым контекстом, с формами социальных мировоззрений. Риторические формы имеют семантических резонаторов в «обстановке».

4. Риторическое произведение опирается на «авторитет» — данный или заданный — таких тем, которые являются наиболее «повелительными», наиболее затрагивающими общие интересы — в связи с той или иной ситуацией. Эти общественные темы (вроде охраны семьи и государства) показываются, как последняя инстанция, определяющая оценку событий.

---

# III. ПРОБЛЕМА РИТОРИЧЕСКИХ ФОРМ В „ДНЕВНИКЕ ПИСАТЕЛЯ“ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

## 1. Образ „ритора“

Ф. М. Достоевский в «Дневнике писателя» за 1876 г. (Февраль, гл. II. По поводу дела Кронеберга) дал блестящий анализ речи Спасовича. Он разоблачил «риторические приемы» ее построения, создав апологию ребенка. Таким образом, и здесь, как в речи Спасовича, прием стилистического обнажения риторических форм положен в основу создания нового «риторического» произведения. Но в «Дневнике писателя» выступают иные принципы, иные формы риторичности. Вопрос сразу переводится из юридической сферы в плоскость обще-человеческую, социальную, в плоскость «всеобщего и самого драгоценного интереса» («Я совсем не юрист, но тут столько оказалось фальши со всех сторон, что она не юристу очевидна»), и изобличается внутренняя фальшь юридической постановки «дела».[1] «Детская душа перед уголовным судом» — вот тот оксюморон, та

[1] «Я, главное, желаю... обозначить, — в какое фальшивое и нелепое положение может быть поставлен иной известный, талантливый и честный человек, единственно лишь фальшью первоначальной постановки самого дела»... «В чем же фальшь?» И далее указывается принципиальная несвязанность судебной постановки вопроса с «гуманной», «человеческой»: «не разрушено ли было семейство самим судом, сохраняющим, как известно, святыню семьи?» (в случае осуждения отца. В. В.). Но «отца ее не сослали и оправдали, хорошо сделали»... Однако девочка «фигурировала» на суде: «она все видела, все слышала, сама отвечала за себя: «je suis voleuse, menteuse». Открыты были взрослыми и серьезными людьми, гуманными даже людьми, вслух перед всей публикой — секретные пороки ребеночка (это — семилетнего-то) — какая чудовищность! Mais il en reste toujours quelque chose, на всю жизнь, поймите вы это! И не только в душе ее останется, но, может быть, отразится и на судьбе ее»... Так ставится тема.

противоречивая в своей подлинной семантической сущности тема, которая определяет динамику смысловых рядов у Достоевского. («Что-то уже прикоснулось к ней теперь, на этом суде, гадкое, нехорошее, навеки, и оставило след».)

Создается образ «я», непосредственного, «наивного» сознания, неискушенного в юридических тонкостях, «некомпетентного» и даже смутного, скорее чувствующего, чем мыслящего, но свободного, чуждого всякой заданной позы (а потому и фальши): «Я вижу, что я не юрист и всего этого не сумею выразить»... (60) — «Замечу, что г. Спасович был назначен к защите судом и, стало быть, защищал, так сказать, вследствие некоторого понуждения... Впрочем тут я опять некомпетентен и умолкаю»... — «Мне хочется... сообщить читателю несколько впечатлений и недоумений моих, конечно, может быть, крайне несерьезных в глазах людей компетентных, но ведь я пишу мой «Дневник» для себя, а мысли эти крепко у меня засели. Впрочем, сознаюсь, это даже и не мысли, а так все какие-то чувства»...— (60)... — «Только лишь взял перо и уж боюсь. Заранее краснею за наивность моих вопросов и предположений»... (61)... — Чувствую из всех сил, что заговорил не на свою тему. И даже уверен, что юридической наукой все эти недоразумения давно уже разрешены, к полному спокойствию всех и каждого, а только я один из всех про это ничего не знаю»... (63 стр. и др.). Этот образ «я» противостоит «образу адвоката». Все в них контрастно. Семантические формы слов, которыми вводится образ адвоката, окрашены иронией. Прежде всего это — глаголы с ярко выраженным моторным значением бытовой суетливости и кляузничества: «Но является адвокат [и доказывает, что он (преступник *В. В.*) не только прав, но и свят]. Он подводит ему законы, он подыскивает ему... руководящее решение... вытягивает из ямы несчастного»... — Но является адвокат, съевший зубы на законах, подводит статью, подводит руководящее решение, сбивает с толку прокурора»... К этому образу приложена индивидуальная юмористическая иллюстрация из сферы авторского «я», попавшего под суд — за подлинную редакционную «вину», «за

преступление ясно начертанного закона»... «Суд мне назначил адвоката (вспомнить надо, что и Спасович был назначен судом). Он мне вдруг объявил, что я не только не виноват, но и совершенно прав, и что он твердо намерен отстоять меня изо всех сил... Я видел и слушал, как говорил мой адвокат, и мысль о том, что я, совершенно виноватый, вдруг выхожу совсем правым, была так забавна и в то же время так почему-то привлекательна, что, признаюсь, эти полчаса в суде я отношу к самым веселым в моей жизни»... Так в форме «примера» определяется общая манера, «установка» речи адвокатской, и дается ее экспрессивная оценка, обостренная таким ироническим привеском, подчеркивающим контраст между «я» и образом адвоката, юриста: «но ведь я был не юрист и потому не понимал, что совершенно прав».

Этими символическими формами подготовлено парадоксальное понимание «образа адвоката», как узаконенной общественно-актерской маски, в структуру которой органически входят «фальшь» и «игра совестью». Происходит совлечение риторических форм с образа адвоката, обнажение приемов «сценического» построения этого образа. «Мне кажется, что избежать фальши и сохранить честность и совесть адвокату также трудно, вообще говоря, как и всякому человеку достигнуть райского состояния»... «мерещится нелепейший парадокс, что адвокат и никогда не может действовать по совести, не может не играть своею совестью, если бы даже и хотел не играть, что это уже такой обреченный на бессовестность человек, и что, наконец, самое главное и серьезное во всем этом то, что такое грустное положение дела как бы даже узаконено кем-то и чем-то»...(62-63).

Следовательно, получается, что в самой символической структуре типа адвоката, как государственного «установления», заложены определенные характеристические «внутренние формы», и ими порабощена, устранена индивидуальная, личностная сущность эмпирического человека. И автор («я») возмущенно демонстрирует заданные сценические приемы адвокатства, поясняя их условно-театральный характер. Эти приемы словесно-моторной экспрессии, приемы адвокатской игры (клятвы «с жаром» в невинности таких клиентов, которые «оказывались вполне и бесспорно виновными»; обмороки при обвинительном приговоре, слезы), описываемые с ироническими оговорками («я не знаю,

бывали ли у нас случаи... обморока, но что проливали слезы, то это, кажется, случалось в нашем столь молодом еще суде»), риторически разоблачаются, как внутренно лживые, не оправданные подлинной реальностью душевного переживания формы адвокатского актерства, как «театральные штампы» образа адвоката.

Преднамеренность, риторическая «целесообразность» этих разоблачений затушевана ссылкой на «наивность», «некомпетентность» так рассуждающего «я».

Но для того, чтобы в этот символический образ адвоката включить без остатка ораторскую личность Спасовича, необходимо было в очерченной семантической сфере развить тему таланта. Ведь Спасович — «это талант». «Где ни заговорят о г. Спасовиче, все, повсеместно, отзываются о нем: «это талант» (60). Но... «что такое талант?» На отношении к этому слову легко показать коренное различие в риторических приемах Достоевского и Спасовича. Достоевский не дает логического определения слова. Напротив, как бы издевается над этим семантическим приемом, создавая такие мнимые, явно недостаточные определения: «Талант есть, во-первых, преполезная вещь». «Во вторых» — так и не появится. А снова повторено будет в иной смысловой обстановке: «во-первых»: «Во-первых, talent oblige, талант обязывает — к чему, например? Иногда к самым дурным вещам»... Общее «определение» таланта сразу же поясняется частной разновидностью — литературного таланта: «Литературный талант, например, есть способность сказать или выразить хорошо там, где бездарность скажет и выразит дурно»... Эти определения затем самим автором осмеиваются, и открыто объявляется эмоционная вредность, «несносность» многих признаков, входящих в понятие таланта: «Свойства таланта, говоря вообще, чрезвычайно разнообразны и иногда просто несносны»...

Определение слова — талант замещается его образно-метафорическим раскрытием — в нужном направлении. Собираются, набегая один на другой, символические образы, которые своими экспрессивно-стилистическими формами парадоксально, странно поясняют значение слова: «талант». При этом направленность всех этих словесных рядов к образу адвоката хотя семантически и очевидна, но сначала не обозначена. Ход смысловых форм — такой.

В определение таланта врезается «неразрешимый» вопрос: «талант ли обладает человеком, или человек своим талантом?» Уже в этом парадоксальном сопоставлении есть семанти-

ческое движение к олицетворению таланта (вернее к «смешению», к двусмысленному сочетанию одного значения этого слова — дарованье, творческая способность — с другим: талант — личность, наделенная творческими способностями в какой-нибудь области). И действительно, «образ» таланта облекается такими экспрессивно-символическими формами, которые переводят его в категорию лица — с отрицательной оценкой: «Мне кажется, сколько я ни следил и ни наблюдал за талантами, живыми и мертвыми, чрезвычайно редко человек способен совладать с своим дарованием, и что, напротив, почти всегда талант порабощает себе своего обладателя, так сказать, как бы схватывая его за шиворот (да, именно в таком унизительном нередко виде) и унося его на весьма далекие расстояния от настоящей дороги». Этот символический ряд, прикрепленный к образу таланта, отрицательно, «унизительно» поясняет и дополняет «личность» адвоката. Но отнесенность всех этих смысловых форм к Спасовичу, как «таланту», еще не открыта в деталях. Лишь далее образ таланта ярко, хотя и односторонне, в нужном для «адвоката» направлении, освещается символическими параллелями, сравнениями с «Гоголевским вралем», которому... «само собою представились такие подробности» в рассказе, что «уже никак нельзя было сказать правду» (это «я, конечно, лишь для сравнения, хотя действительно есть таланты собственно вралей или вранья»), и со «светским вралем и забавником» (из Теккерея), который «уходя откуда-нибудь, любил оставлять после себя взрыв смеха, т. е. приберегал самую лучшую выходку или остроту к концу»...

Эти символические образы, иронически, чрез внутреннюю форму «отзывчивости», двигаясь по ступеням намеков, все более и более прозрачных, сливаются с образом поэта, так как «ведь и все почти таланты хоть капельку да поэты, даже столяры, если они талантливы. Поэзия есть, так сказать, внутренний огонь всякого таланта. А если уже столяр бывает поэтом, то наверно и адвокат, в случае если тоже талантлив»... «Отзывчивость (излишняя, почти неблагородная), которая всегда тянет увлечь самого трезвого человека в сторону,

ревет ли зверь в лесу глухом...

или там что бы не случилось, тотчас же и пошел и пошел человек и взыграл, и размазался, и увлекся», — эта отзывчивость сравнивается — вслед за Белинским — с «блудодействием таланта». Так и образ поэта повертывается в сторону адвоката и сливается с ним в атмосфере специфически отобранных экспрессивных форм. Этот прием метафорического развития образа путем сравнений, сцеплений его с неожиданными словесными сферами, которые все вдруг оказываются обращенными к заданной теме и ее освещают с нужных автору сторон, расцвечивают ее тонко подобранными красками субъективной экспрессии, — характерен для «риторики» Достоевского.

Риторически заостренный против враждебной темы, образ в своем движении притягивает к себе «толпу», «рой» будто бы внутренне связанных с ним символов. И то выстраиваясь в синтаксический ряд один за другим, то сочетаясь в символические пары, то облекаясь в иные формы композиционных связей, — вообще, непрестанно и причудливо меняя принципы своего расположения и своих смысловых соотношений, структуру своего метафорического единства, — все эти ряды слов, вся эта цепь в одну сторону устремленных символов свидетельствуют об одном, доказывают одно. Они в разных планах и с разных точек зрения ставят один и тот же диагноз «больной», отвергаемой теме. Теперь, когда все эти символические ряды талантливых вралей, отзывчивых забавников и блудодействующих поэтов подведены к образу адвоката, авторское «я» демонстрирует свою полную объективность, свою отрешенность от всякого полемического увлечения и пристрастных оценок.

«Я нисколько не спорю, что при суровой честности правил и при твердости духа даже и адвокат может справиться с своею «отзывчивостью»; но есть случаи и обстоятельства, когда человек и не выдержит: «представятся само собою такие подробности» и — увлечется человек»...

Таким образом, все то, что раньше представлялось характеристической приметой «адвоката», узаконенной формой его актерских приемов, теперь признается как будто общечеловеческим.

«Господа... как это ни просто повидимому, но это чрезвычайно важное дело, даже в каждой жизни, даже у нас с вами: вникните глубже и дайте отчет, и вы увидите, что чрезвычайно трудно остаться честным человеком иногда именно через эту самую излишнюю

и разбалованную «отзывчивость», принуждающую нас лгать беспрерывно»...[1]

Субъектные формы меняются. В смысловой строй как будто вовлекаются все «собеседники»: и «вы» читателя и «мы» автора. Однако, вникая в синтагматику словесного движения, легко заметить, что полного распространения символики речи на каждого человека, на «нас с вами» нет. Одни своеобразия в употреблении выделительной частицы: даже (перед словом «адвокат» — «даже *и*»: перед словами: «у нас с вами» — даже) достаточно убеждают в этом. Но еще более убедительно продолжение приема символического нанизыванья предосудительных для адвоката «иносказаний». Автор — после внушительных изъявлений своего беспристрастия (вдруг даже себя, т. е. «нас» в один ряд с адвокатами как бы поставил!) — опять принимается рисовать комические иллюстрации «поэтов и талантов». Сначала — сравнение, окутанное экспрессией иронического величания, сравнение с Альфонсом Ламартином, который, будучи, «так сказать предводителем временного правительства в февральскую революцию сорок восьмого года»..., «насказал столько бесконечных речей, так сказать, упиваясь ими первый и плавая в каком-то вечном восторге». В этом сравнении, в его структуре искусно сочетаются два экспрессивно-смысловых ряда. Один — развивается цепью «соответствий» с ранее очерченными признаками адвоката, сгущая ироническое построение образа («говорят, ничего не было для него приятнее и прелестнее, как говорить бесконечные речи к народу»... и т. п.). Другой ряд, напротив, основан на «мнимых» формах несоответствия. («Вся жизнь его была невинна и полна невинности, и все при прекрасной и самой внушительной наружности, созданной, так сказать, для кипсеков» и т. п.) «Несравнимые» смысловые признаки «предупредительно» указываются. Однако иронические ограничения несходств обращаются в прием экспрессивного обесцениванья несовпадающих внутренних форм. Устранение несовпадений намекает на более глубокое смысловое

[1] Необходимо помнить, что относительно выражения: «честный человек» у автора есть предупреждение, семантическое примечание: «Впрочем, слово честный человек я разумею здесь в «высшем смысле», так что можно оставаться вполне спокойным и не тревожиться»...

сродство. Отрицаемое «приравнение» оказывается контрастно утвержденным. Так сравнение с Ламартином становится формой риторического «приниженья» образа адвоката через новые, остро и странно показанные параллели: «Я вовсе не приравниваю этого исторического человека к тем типам отзывчиво-поэтических людей, которые, так сказать, так и рождаются с соплей на носу, хотя впрочем он и написал Harmonies poétiques et religieuses, — необыкновенный том бесконечно-долговязых стихов, в которых увязло три поколения барышень, выходивших из институтов»... Еще ярче ироническая игра другими формами «несовпадения»: «Само собою, что невозможно приравнить Ламартина, этого вечно говорившего стихами человека, этого оратора — лиру к кому-нибудь из наших шустрых адвокатов, плутоватых в своей невинности, всегда собою владеющих, всегда изворотливых, всегда наживающихся»... Замечателен этот прием собирания «изобличающих» определений к образу адвоката — при формах отрицательного сопоставления. Незаметно, будто бы в защиту и ограждение Ламартина, в интересах справедливости, скопляются у образа адвоката осуждающие обозначения качеств. Но затем контраст между Ламартином и адвокатом определяется как «не истинный», кажущийся: сравнение принимается.

По признаку «отзывчивости», хотя и в его новом метафорическом облике, образ Ламартина, как оратора, наслаивается на семантику образа адвоката, в нее проникает. Припоминаются про Ламартина «слова одного талантливого остряка»: «Ce n'est pas l'homme, c'est une lyre.[1] Направляется в сторону насмешки экспрессивный смысл этого изречения: «Это была похвала, но высказана она была с глубоким плутовством, ибо что, скажите, может быть смешнее, как приравнять человека к лире? только прикоснуться — и сейчас зазвенела!» После этого тенденциозно «подсказанного» понимания «остроты» отрицается ее применимость к адвокатам. «Им ли не совладать с своими лирами?» Но затем выражается сомнение в правильности этого суждения, и частичное совпадение адвоката с «лирой» признается: «Но так ли это? Истинно ли это так, господа? Слаб человек к похвале

[1] «Это не человек: это — лира».

и отзывчив, даже и плутоватый». Однако сравнение это (ведь оно было «неполным») возмещается новым иносказанием, еще более резко характеризующим «бессовестность» адвокатского таланта: «С иным нашим адвокатским талантом, взамен «лиры», может случиться в иносказательном роде то же самое, что случилось с одним московским купчиком». Этот «купчик с капиталом» не захотел выручить свою мамашу, когда она «запуталась» в делах коммерции. Он «очень любил маменьку, но приостановился: «Все же нам никак нельзя без капиталу. Это чтоб капиталу нашего решиться, — это нам никоим образом невозможно, потому как нам никак невозможно чтобы самим без капиталу».

Раскрывается аллегорический смысл этого сравнения: «Примите за аллегорию и приравняйте талант к капиталу, что даже и похоже». И дается комический перевод купеческих слов на язык адвокатский: «выйдет такая речь: Это чтоб нам без блеску и эффекту, это нам никоим образом невозможно, потому как нам никак невозможно, чтоб нам совсем без блеску и эффекту»...

Так цепь иллюстраций, выполняющих функции метафорических характеристик, смыкается в кольцо. Ведь образ адвоката-купчика, не жалевшего ради капитала-таланта даже и мать, потенциально, хотя и в ином облике, был уже намечен в моральной сентенции по поводу светского враля из Теккерея: «Если меткое словцо к концу не припасено, то его надо ведь выдумать, а для красного словца не пожалеешь матери и отца» (64).

Портрет адвоката закончен. Недвусмысленно подчеркнуто его сходство «даже с серьезнейшим и честнейшим из адвокатских талантов даже в ту самую минуту, когда он примется защищать дело, хотя бы претящее его совести».

Но, как и раньше, вставляется эмоционное напоминание об искренности, о полной свободе авторского «я» от всяких пристрастных суждений и злых намеков: «Однако раскаиваюсь, что написал все это: ведь известно, что г. Спасович тоже замечательно талантливый адвокат»... Впечатление искренности усиливается объективной, высокой оценкой искусства речи Спасовича и открытым признанием субъективного отвращенья, от нее вынесенного: «Видите, я начинаю с самых искренних слов». От этого еще действеннее, еще острее звучит как бы вынужденное необходимостью, вырывающееся против воли признание, что Спасович не мог «выбраться по самой силе вещей из

фальши» своей роли защитника, и поэтому все характеристические формы талантливого адвоката в нем нашли свое яркое выражение: «все натянутое и вымученное в его положении, как защитника, само собою отразилось и в речи его».

Ложная постановка обвинения, грозившая Кронебергу за «истязание» «чрезвычайным и несоразмерным наказанием», «фальшь всех сгруппировавшихся в этом деле около г. Спасовича обстоятельств» — ведь это-то и есть один из тех «случаев и обстоятельств», когда «человек и не выдержит», когда он невольно «взыграет и размажется и увлечется» (ср. 64 стр.). «Так что само собою ему (т. е. Спасовичу) уже нельзя было останавливаться перед средствами, белоручничать». Общая характеристика образа адвоката оказывается не только оправданной на данном конкретном случае, но и целиком его исчерпывающей. Приемы «типизации» обнаруживают свою безупречность. Непосредственное сознание разоблачило непреодолимую ложь адвокатской маски.

Все символы, окутавшие лик адвоката, — «враля», «поэта», «лиры» — теперь распространяются на оценку приемов творчества Спасовича, который «отверг все, даже ребенка, младенчество его», «уничтожил и вырвал с корнем из сердец своих слушателей даже жалость к нему». Вся реальная действительность у адвоката-враля исчезла, а «на первом плане явилась шустрая девочка, с розовым лицом, смеющаяся, хитрая, испорченная и с затаенными пороками».

Образ оратора разоблачен. С него сняты все покровы риторической «фальши». Его отрицанье — утвержденье наивного «я». Лживой «поэзии» ораторства противостоит мир искреннего, наивного восприятия. Теперь в центре становится проблема адвокатской «действительности», создаваемой ловкими приемами риторической речи.

### 2. Стилистические разоблачения риторических форм

Стилистический анализ речи направлен на обнажение приемов риторической подмены действительности подлинной формами действительности «мнимой». Талант, разрушающий, конфискующий все «опаснейшие для себя вещи» из реального мира и замещающий их фикциями своего лживого искусства, — вот стержень, обличительная тема стилистического «исследования» До-

стоевского. Но за ней стоит другая, положительная, формами контрастного параллелизма с первой связанная, — это тема действительности подлинной, «реальной» в высшем смысле этого слова. Внушается иллюзия, что происходит акт не построения новой действительности, но восстановления той, которая «разрушена», «вырвана с корнем» искусством адвоката. Фактически же возникает борьба, единоборство талантов: образы двух защитников вступают в состязание.

То наивное, непосредственное сознание (авторское «я»), которое себя противопоставило образу адвоката, берет на себя функции защитника поруганной детской души. Таким образом, разоблачение одной защиты ведет к утверждению другой. Однако, эта другая, «авторская» защита себя оберегает от подозрений в «риторичности», в «адвокатстве»: она самоопределяется, как форма чистого, незаинтересованного разоблачения «фальши». Взамен одних, обнажаемых форм риторичности она укрепляет новые, «с к р ы т ы е». Но, отстранив от себя «лживую» символику, связанную с образами «адвоката», «поэта», авторское «я» вмещает себя в иную экспрессивную атмосферу, в иной семантический мир: его «защита» — это не адвокатская «постановка дела», а у т в е р ж д е н и е   и с т и н ы. Отрицание риторичности делается особой формой риторического построения. Но приемы его — не приемы квази-научного раскрытия основных понятий, не приемы логического обнажения субъективной противоречивости бытовых обозначений, а приемы стилистического разоблачения тайн враждебного мастерства.

Поэтому Достоевский свой стилистический анализ начинает напоминанием о «талантливости» Спасовича: «Уже с первых слов речи вы чувствуете, что имеете дело с талантом из ряда вон. с силой. Г. Спасович сразу раскрывается весь»... И далее показываются ухищренья, «ловкие» приемы его мастерства и их риторические функции.

Прежде всего выступает прием словесной «игры в искренность», прием раскрытия «защитником» «беззащитных мест» в своем деле. «Таким приемом г. Спасович сразу разбивает лед недоверчивости и хоть одной капелькой, а уже профильтровывается в ваше сердце» (68). Под прикрытием этого приема и начинается «уничтожение» действительности, замена ее «предметных» форм риторически-нивелирующим реквизитом: пучки розог, «шпицрутены» подменяются розгой, «истязание» — «наказанием». Однако Достоевский не только иронически показывает ритори-

ческие функции адвокатских приемов Спасовича, их целеустремленность к определенному воздействию на «слушателя», но по контрасту создает и положительный образ того слушателя (своего читателя), который не попадается на удочку «ловких» приемов. В самом деле, ведь Достоевскому, как «ритору», тоже необходимо было «польстить» читателю, слить его понимание со своим. Поэтому авторское «я» ставит себя в ряд слушателей (сперва — слушателей Спасовича), делается выразителем общего со «слушателем» мнения: «Вы вглядываетесь, вы слушаете, — нет, человек говорит серьезно, не шутит. Весь содом-то стало быть подняли из-за розочки в детском возрасте и о том: употреблять ее или не употреблять»...

Так возникает своеобразный риторический парадокс: отвергаемые приемы — в иных формах своего словесного воплощения проскальзывают и в «произведение» самого Достоевского. Ведь и там, в речи Спасовича, и тут, в дневнике Достоевского, авторское «я» с «самых искренних слов» начинает свою речь.

Затем Достоевским разоблачаются прием «риторической лести» («старый, рутинный, а ведь преблагонадежный») и прием «мимолетных, но беспрерывных намеков», который широко применяется Спасовичем как в сфере повествования, где при его посредстве устанавливаются формы композиционной «группировки фактов» с заданной экспрессивной окраской и с нужным освещением, так и в сфере характеристик. Однако попутно Достоевским «закидываются» и свои «словечки», т. е. применяется тот же прием, но под видом контраста с риторическою ложью...

Разъясняя, напр., как при помощи этого приема из мозаики оброненных по разным местам намеков создается Спасовичем образ испорченной девочки, вселяющей в слушателей и судей враждебное к себе чувство, Достоевский по контрасту собирает вокруг девочки такие характеристические слова: «это невинное создание» (70), «дитя семи лет, ангел»... «бедная девочка», «вследствие безотрадной жизни дичавшая и тосковавшая» (12). Так контрастный смысловой ряд сначала развивается с линейным параллелизмом.

Однако индивидуализующие формы нового понимания «дела» еще не создаются: пока раскрываются не столько «образы» действительности, сколько ее общие очертания, «правильная» точка зрения на нее. Но уже при анализе того приема, каким Спа-

сович уничтожил самую тяжелую против его клиента свидетельницу Аграфену Титову, приема намеков, кружившихся около одного «словечка» (девочка «хотела взять деньги для Аграфены — вот это словечко»), Достоевский переходит к собственному «изложению» дела, т. е. к построению «действительности», контрастно сопоставленной с миром Спасовича. И прежде всего переосмысляются образы главных свидетельниц — б. горничной Аграфены Титовой и дворничихи Ульяны Бибиной. Авторское «я» откровенно определяет свое отношение к ним: «Скажу от себя, к слову, что, по моему мнению, эта Титова и в особенности Бибина, — чуть ли два наиболее симпатичные лица во всем этом деле. Они обе любят ребенка» (72). Перемещенные в экспрессивную сферу авторского «сочувствия», они характеризуются различно, разными приемами изображения. Образ Титовой строится на «субъектных» формах, вложенных Достоевским в ее слова: «теперь девочка все сидит одна и ни с кем не говорит». Эти слова, в истолковании автора (тоже субъективном, так как их смысл мог быть разрешен и иначе), стали выразителями такого «субъекта», такого образа, в них услышанного и усмотренного Достоевским: «В этих словах не только слышится глубокая симпатия, но и виден тонкий взгляд наблюдательницы, взгляд с внутренним мучением на страдания оскорбляемого крошечного создания божия. Естественно после этого, что девочка любила прислугу, от которой одной только и видела любовь и ласку» (73). Иными приемами рисуется образ Бибиной. Он создается на метафорическом истолковании экспрессии ее «поступка», ее «движения», когда она — при криках истязаемой девочки, «вскочив с постели, как была в рубашке, подбежала к окну Кронеберга и закричала, чтобы ребенка перестали сечь».

«Видна ли вам эта курица, эта наседка, ставшая перед своими цыплятами и растопырившая крылья, чтоб их защитить?

Эти жалкие курицы, защищая своих цыплят, становятся иногда почти страшными»...

Этот метафорический образ курицы, реализируясь, развивается в новую символическую картину. Открытого «приравнения» всех семантических форм этой иллюстрации к теме Бибиной и Кронеберга нет. Употреблен прием аллегорических намеков,

бокового метафорического освещения их образов. В связи с образом курицы, защищающей цыплят, ассоциативно привлекается из картин детства «дворовый мальчик», который «ужасно любил мучить животных и особенно любил сам резать кур», который отрывал воробьям головы, разрушая воробьиные гнезда.

«Представьте же себе, этот мучитель ужасно боялся курицы, когда та, рассвирепев и распустив крылья, становилась перед ним, защищая цыплят своих»...

Так очерченные, образы Титовой и Бибиной наделяются, кроме того, общими свойствами «нашего простого народа»: любовью к ребенку из жалости, из симпатии, и «отвращением от судов, боязнью связаться с ними». И все же женщина из простонародья «не выдержала и пошла, пошла тягаться, жаловаться за чужого, за ребенка, зная, что во всяком случае получит лишь неприятности и никакой выгоды, кроме хлопот»... (73).

Характеристика свидетельниц, опрокидывающая все приписанные им адвокатом личностные формы, заключается возмущенным восклицанием: «И вот про этих-то двух женщин г. Спасович свидетельствует, как о «развращающем влиянии на ребенка прислуги!» (73). Заметить следует, что весь пафос Достоевского направлен на образ Бибиной: его экспрессивными формами незаметно окружалась Титова и становилась на одном с ним уровне. А ведь для Спасовича главной мишенью была Титова. Достоевский же, за отсутствием отчетливых данных в ее пользу, укрыл ее за распущенными крыльями «курицы-наседки».

Ясно, что с такими образами «субъектов» несовместимо взведенное на них Спасовичем «обвинение в воровстве». К словам девочки, что «она хотела взять деньги для Аграфены», надо было приискать иную, «правдоподобную» сюжетную «обстановку». И Достоевский эти слова остро вмещает в совершенно неожиданный контекст, изменяя значение всех показаний девочки. Высказывается мысль, что девочка не свои слова говорила, а чужие, ей внушенные следствием и судом: «Через несколько месяцев девочка, разумеется, выдумала, что хотела взять деньги для Аграфены, выдумала из фантазии или потому, что ей было так внушено... В качестве «доказательства» приводятся семантически обращенные своей «подлинной», «лицевой» стороной признания девочки во лжи и воровстве: «Ведь говорила же она в суде: je suis voleuse, menteuse», тогда как никогда

ничего она не украла, кроме ягодки черносливу, а безответственного ребенка просто уверили в эти месяцы, что он крал, даже совсем и не уверяя уверили, и единственно тем, что она беспрерывно выслушивала, как ежедневно все кругом нее говорят про нее, что она воровка» (74). Так будто бы вскользь, мимоходом меняется вся структура образа девочки.

Но Достоевскому мало было преобразовать действительность. Он стремится оправдать свои приемы ее построения путем разоблачения приемов и функций ее риторического искажения в речи Спасовича. Он укрепляет истинность своих характеристик обнажением «фальши» позиции своего антагониста, его сокрушая логически и стилистически. «Но если б даже была и правда, что девочка хотела взять деньги для Аграфены Титовой, то из того вовсе не следует еще, что Титова сама учила и сама склонила ее стащить для нее деньги». На этом фоне иронически демонстрируется ловкость адвокатских приемов Спасовича: за отсутствием «прямых и твердых доказательств» он не мог «прямо сказать» о подстрекательстве к краже со стороны Титовой, а вместо этого, после цитации слов девочки, «запускает и свое словцо о «порче», которую надо отнести на счет людей, к ней (т. е. к девочке) приближенных»... И уж, конечно, этого довольно: свидетельницы скомпрометированы — «именно когда надо было Спасовичу, как раз в конце речи, для последнего влияния и эффекта». Вспомнить надо здесь, для полного понимания скрытого хода мыслей Достоевского, сразу и образ светского враля (из Теккерея), приберегавшего самое меткое словцо к «концу», и образ купчика, не жалевшего даже мамаши «ради блеску и эффекту». Так на конкретном примере еще раз показывается роковая обреченность адвоката на ложь: «Нет, это искусно. Да, тяжела обязанность адвоката, поставленного в такие тиски, а что же было ему делать иначе: надо было спасать клиента».

Анализ «цветочков» привел к новой драматической ситуации: в ней определялись образы и роли девочки, свидетельниц из простонародья — и функции суда. Следовательно, повествованье, как и всегда у Достоевского, раскрывается с середины. «Начало» трагедии пока известно лишь со слов Спасовича, и образ отца присутствует в повествовании скрыто: к нему лишь тянутся нити противоречивых суждений.

В следующей главе: «Ягодки» разрешается тема истязания. Подъему обличений соответствует рост экспрессивного напряже-

ния «я». Прежде всего осмеиваются принципы «исследования» в речи Спасовича. Они определяются, как прием взвешивания «рубцов, синяков, всякого шрамика, всякого струпика, кусочков отвалившейся кожицы» на золотники («столько-то золотников, — не было истязания»), как голая «бухгалтерия». В связи с этим иронически обличаются риторические функции этой «точности»... «Эти счеты рубчиков и шрамиков не идут к делу и даже смешны. Но, по моему, на публику и присяжных вся эта бухгалтерия должна была непременно подействовать внушительно: «экая, дескать, точность, экая добросовестность!» Я убежден, что непременно нашлись такие слушатели, которые с особенным удовольствием узнали, что за справкой о каком-то рубчике нарочно посылали в Женеву, к де-Комба» (75). Так исследование Спасовича оказывается скомпрометированным, «точность» его бухгалтерских счетов — не идущим к делу приемом, риторической «уловкой». Из этого вытекает неправильность определения слова «и с т я з а н и е» у Спасовича. Достоевский прежде всего отводит признак «опасности для жизни» в понятии истязания. Он опять применяет прием экспрессивных приравнений, символических иллюстраций. Рисует перед Спасовичем (который отрицал истязание потому, что на задних частях тела у девочки не было никаких рассечений кожи, а только можно было заметить «темнобагровые, подкожные пятна и таковые же красные полосы» пять дней спустя после наказания) картины спин «т е м н о б а г р о в о г о ц в е т а с р е д к и м и р а с с е ч е н и я м и» у арестантов, после пятисот, тысячи и двух тысяч палок разом: «Наказание шпицрутенами (т. е. на деле всегда палками), если не в очень большом количестве, т. е. н е б о л е е д в у х т ы с я ч р а з о м, никогда не представляло ни малейшей опасности для жизни: напротив, все каторжные и военные арестанты (видавшие эти виды) постоянно и много раз при мне утверждали, что розги мучительнее, «садче» и несравнимо опаснее»...

Формы соответствия между изображаемым «предметом» (сеченье девочки) и изображением (наказание шпицрутенами арестантов) найдены, и автор патетически призывает адвоката к ответу: «Спрашиваю вас после того, г. защитник: хоть палки эти и не грозили опасностью для жизни и не причиняли ни малейшего повреждения, но неужели же такое наказание не было мучительно, неужели тут не было истязания? Неужели же и девочка не мучилась четверть часа, под ужасными розгами, лежащими в суде на столе, и крича: папа, папа!» Зачем же вы отрицаете ее

страдание, ее истязание?» (76—77). У Спасовича ответ дан, но не на вопрос: «з а ч е м»?, а на вопрос: «п о ч е м у?» Потому, что «случай», как он был установлен «исследованием», не подходит под определение истязания в законе. Но Достоевский в этом пункте ловит Спасовича на слове: ведь, по собственному Спасовича показанию, в законе на этот счет существует «неясность, неполнота, пробел». Иными словами: определение понятия «истязание» недостаточно, ненадежно. Так откликается еще в начале статьи Достоевского зазвучавший скептицизм к «научным». «логическим» определениям слов.

«Ну, казалось, так бы прямо и разъяснить нам это недоумение: было, дескать, и с т я з а н и е, д а в с е ж е н е т а к о е, к а к о п р е д е л я е т з а к о н, т. е. н е т я ж е л е е в с я к и х тяжких побоев, а потому и нельзя обвинять моего клиента в истязании» (77).

Достоевский разоблачает и в этом вопросе умышленный, бухгалтерский формализм семантической интерпретации — в противоположность непосредственной интуиции, наивному пониманию «предмета»: «Но скажите, ч т о н а м - т о з а д е л о, что мучения и истязания этой девочки не подходят б у к в а в б у к в у п о д о п р е д е л е н и е и с т я з а н и я з а к о н о м?»... Таким образом, значение «и с т я з а н и я» предполагается как бы имманентно заложенным в человеческом сознании: «Ведь все же равно ребенок страдал: неужто же не страдал, н е у ж т о ж е н е и с т я з а л и е г о н а с а м о м - т о д е л е, в з а п р а в д у - т о, неужто же можно нам так о т в о д и т ь г л а з а?» (77).

Любопытно отметить рост патетики, лирическую структуру речи, окрашенной эмоциями то возмущения, негодования, то горестного участия. Вплетаются в словесную композицию те риторические формы, которые назывались в риториках начала XIX в. «фигурами страстей»....

Рядом с ними, выделяется своеобразный прием оксюморного истолкования моторно-экспрессивных форм. Тот принцип своей поэтики, который состоит в «метафорическом» остраннении движений, в новых, неожиданных, обычно противоречивых формах связи движений с их эмоционным значением, с их обстановкой, в тяготении к оригинальным моторно-экспрессивным оксюморонам, Достоевский применяет к объяснению выразительных движений каждого из героев судебного процесса. Напр., Спасович, «отводя глаза» слушателей от истязания, говорит, что ребенок

на другой же день «*играл*». Достоевский, выразив легкий скептицизм к этому показанию, переносит семантические формы детской игры в иную плоскость, в плоскость сложной, противоречивой, мгновенно-меняющейся детской психики: «Ах боже мой! да ведь *такие маленькие* дети бывают *так скоровпечатлительны и восприимчивы!* Ну, *что же из того, что она, может быть, даже и поиграла на другой день, еще с сине-багровыми пятнами на теле?*»... И опять — для утверждения этого экспрессивного смысла — привлекается острая ассоциативная параллель: «Я видел *пятилетнего* мальчика, *почти умирающего* от скарлатины, в *полном бессилии и изнеможении*, а между тем он *лепетал о том, что ему купят обещанную собачку, и попросил принести ему все его игрушки* и поставить у постельки»...

Таким образом, «истязание» девочки неоспоримо. Достоевский стремится как бы мимоходом расшатать все признаки, которые относятся к законному понятию об истязании, в том числе и мнимую объективность в определении смысла слов: «*тяжкие* и «*легкие*» *повреждения*. Он подчеркивает *субъективный произвол* в этой оценке: «Замечу *мимоходом*, что *воззрение на легкость и тягость и тут дело личное*: удары по лицу семилетнему младенцу с брызнувшей кровью из носу, которые не отрицают ни Кронеберг, ни защитник его, очевидно и тем и другим считаются наказанием *легким*». В борьбе с «*защитником*», конфисковавшим лета ребенка и «*все толкующим о какой-то* девочке, испорченной и порочной, *пойманной неоднократно* в краже и с потаенным развратным пороком», Достоевский твердит настойчиво о «жалкой крошке», о «семилетнем младенце», о «семилетней крошке», о «чистейшем и безгрешнейшем создании» и т. п. Как бы охваченный негодованием, автор теряется в предположениях, зачем так очевидно, так беззастенчиво искажать истину г. Спасовичу. Стиль становится все более взволнованным, неровным, резким, насыщенным фигурами страстей. К Спасовичу прикладываются слова: «*драгоценные выходки* и их много»... «вот, напр., еще *рассужденьицо*»... «вы говорите все это *нарочно... притворяетесь из всех сил*»... Спасовичу приписывается такой уединенный внутренний монолог, полный ад-

вокатского «самолюбия» и «самодовольства»: «вот, дескать, не только выручу клиента, но и докажу, что все дело — полный вздор и смех, и что судят отца за то только, что раз посек скверную девочку розгой». В этой речи сценически воссоздается образ «шустрого», «плутоватого», изворотливого адвоката. Так Достоевский из язвительного комментатора, разоблачителя стилистических ухищрений адвокатского таланта превращается в гневного обличителя, который не может сдержать свое возмущение при виде надругательств над ребенком, над «человеческими чувствами». И здесь, на подъеме экспрессии негодования, Достоевский применяет прием недоуменных, с контрастным разрешением их, вопросов «к себе», которые оказываются лишь формой предупреждения слушателя, формой изобличения основной риторической цели защитника.

«Спрашиваешь себя невольно: к чему все это г. Спасовичу? к чему ему так упорно отрицать страдания девочки, тратить на это почти все свое искусство, так изворачиваться, чтоб нам глаза отвести? Неужели всего только из одного адвокатского самолюбия?... Но ведь сказано уже, что ему надо истребить к ней всякую вашу симпатию... Он боится, что страдания ребенка вызовут в вас, неровен час, человеческие чувства. А человеческие-то чувства ваши ему и опасны... их надо ему подавить заблаговременно, извратить их, осмеять».. Это гиперболическое утверждение мотивировано «естественным» чувством человеческого негодования и обращено к «человеческим» чувствам читателя. Не только зазвучала громко собственная «тема» Достоевского, но, в сущности, «анализ» — кончился. Глухо раздаются «фальшивые» слова Спасовича, и их с страстным возмущением останавливает, обрывает Достоевский. Он издевается над Спасовичем, разоблачает все его уловки, уничтожает все его «ягодки».

Обращаясь к «искусному защитнику» то с ироническими вопросами, вскрывающими «риторическую ложь» слов Спасовича, их несоответствие «действительности», то с патетическими тирадами, писатель — напряженной силой своей экспрессии — утверждает свое понимание «святынь», свое понимание «ангельского лика» детей. И тогда образ адвоката, раздавленный, перешагнувший — в оценке Достоевского, — за пределы всяких лир и поэтических отзывчивостей, неожиданно показывается с но-

вой стороны. Изобличенный — он возвеличивается риторически. К нему обращена торжественная речь писателя: «Но увы, вы только пожертвовали собою для клиента вашего, и я уже не в праве вам говорить про пределы, а лишь удивляюсь великости вашей жертвы». Так обманчиво «человеческие чувства», к которым призывал своего слушателя Достоевский, обличая «слушателя» Спасовича, коснулись самого защитника. Ведь Достоевский, хотя и признает себя не в праве про «пределы» говорить, не только не перестает твердить о них, но и «до Геркулесовых столпов» дойдет.

Пока же «тему» «истязания» он патетически заключает осмотром «уступок» Спасовича по этому вопросу, уступок, которые ведут к окончательному отказу адвоката даже от собственных определений истязания, как «более строгой меры, чем обыкновенно».

«Кто определит, сколько может ударов и в каких случаях нанести отец, не повреждая при этом наказании организма дитяти?» — спрашивал Спасович. — И так иронически раскрывал «подразумеваемый» смысл этих слов Достоевский: «То есть, не ломающий ногу, что ли? А если не ломает ноги, то уж можно все? Серьезно вы говорите это, г. Спасович?»... Писатель патетически изобличает риторическую фальшь адвокатского вопроса о пределе власти отца: «Если вы не знаете, то я вам скажу, где этот предел». Установление предела превращается в обвинительный приговор отцу за «истязание» — и вместе с ним Спасовичу за беспредельность его «отзывчивости»: «Предел этой власти в том, что нельзя семилетнюю крошку, безответственную вполне, во всех своих «пороках» (которые должны быть исправляемы совсем другим способом), нельзя, говорю я, это создание, имеющее ангельский лик, несравненно чистейшее и безгрешнейшее, чем мы с вами, г. Спасович, чем мы с вами и чем все бывшие в зале суда, судившие и осуждавшие эту девочку, — нельзя, говорю я, драть ее девятью рябиновыми «шпицрутенами» и драть четверть часа, не слушая ее криков: папа! папа!, от которых почти обезумела и пришла в исступление простая деревенская баба, дворничиха, — нельзя, наконец, по собственному сознанию говорить, что «сек долго, вне себя, бессознательно, как попало!» — «нельзя быть вне себя, потому что есть пре-

дел всякому гневу и даже на семилетнего безответственного младенца за ягодку чернослива и за сломанную вязальную иголку!»...

Замечательно построение этого периода с повторением запрещающего «нельзя», с всплесками возмущенного: «говорю я», с едкой иронией последних слов, так эффектно заключающих пафос запрета. В форме «заповеди» здесь воссоздана иная, совсем не похожая на мир Спасовича «действительность». Писатель берет на себя задачу утверждения, обоснования этой «святой», человеческой действительности, а «Геркулесовы столпы», до которых договорился Спасович, являются устрашающими знаками отвергаемого, «искаженного» мира.

### 3. Борьба за святую человеческую действительность

Продолжается «диалог» писателя с защитником. Но слова «партнера» звучат реже, меньше. Мало того: обращения к защитнику раньше чередовались с «беседой», направленной к слушателям. [1] Теперь — поединок: слушатели отступили вдаль. Можно говорить даже о постепенном «устранении» слушателя, вернее: о постепенной «ассимиляции» его с «автором». В самом деле, сперва в главе «Речь г. Спасовича. Ловкие приемы» ведется беседа со «слушателями» о третьем лице. Описывается риторическое «уничтожение» подлинной действительности. И образ «слушателя», соблазненного Спасовичем, противополагается «вам», тому слушателю, который непосредственным сознанием уразумевает истинный смысл вещей, то есть, мыслит, по-авторски, согласно с «я». («Уже с первых слов речи вы чувствуете»... «вы вглядываетесь, вы слушаете»... «особенно заметьте это словечко: «не узнал отца»... «видна ли вам эта курица» и мн. др. под.) Но не надо думать, что это — две резко отграниченные категории слушателей: это — экспрессивное, внутреннее раздвоение в пределах одного образа («вас»). Ведь слушатель Достоевского является одновременно слушателем и Спасовича. Но слышит он защитника то непосредственно (т. е. как бы слушал его раньше, при произнесении речи), то в «непрямой» передаче писателя, который внушает ему оценку и понимание речи Спасовича: «Нахохлившийся слушатель, заранее приготовившийся выслушать непременно что-

[1] В главе: «Ягодки».

нибудь очень хитрое, изворотливое, надувательское, и только что сказавший себе: «А ну, брат, посмотрим, как-то ты меня надуешь!» — вдруг поражен почти беззащитностью человека»... — И тут же — иные формы изображения слушателя как приближенного к автору собеседника (на «вы»): «вы еще ничего не слыхали далее, но вам уже стыдно, что вас неравно сочтут за человека с предрассудками, не правда ли? Очень ловко»... и мн. др. [1]

Так Достоевским создается тип «слушателя», который отрекается от соблазнов адвокатской речи и проникается полным сочувствием точке зрения писателя. С главы: «Ягодки» начинается «двухсторонний» диалогизованный монолог автора — к слушателю и защитнику попеременно. Экспрессивная структура речи осложняется непосредственными обращениями к Спасовичу, которые обнаруживают пестроту синтаксических и эмоционно-символических форм («иная спина, верите ли мне, г. Спасович, распухала в вершок толщины»... — «Спрашиваю вас после того, г. защитник»... «Зачем же вы отрицаете ее страдание, ее истязание?» — «Ведь в законах пробел, сами же вы сказали» и мн. др.). Спасович изобличается как бы на глазах у слушателей. Больше того: демонстрируется и вся та паутина слов, которою хотел Спасович опутать слушателя, обнажаются все затаенные умыслы защитника против слушателя. («А человеческие-то чувства ваши ему и опасны: пожалуй, вы рассердитесь на его клиента»...).

Итак, автор обращается поочередно то к Спасовичу, то к слушателям. Этот прием смены экспрессивных плоскостей «собеседника» (с сложными стилистическими колебаниями — в пределах каждой плоскости) придает необыкновенную драматическую напряженность образу автора и его тематике.

И в главе: «Геркулесовы столпы» авторское «я», отстранив слушателей, вступает в решительное единоборство с

[1] Из ряда слушателей выделяются на время «присяжные заседатели», образы которых также колеблются, выступая то в ироническом, «непрямом» самораскрытии («А раз мы, присяжные заседатели, вникнем, так и оправдаем, потому что глубокое понимание ведет к оправданию, сам говорит, а глубокое-то понимание значит только у нас и есть, на нашей скамье. «Ждал-то нас должно быть сколько, голубчик, умаялся по судам-то, да по прокурорам»), то в изменчивых красках «объективной» авторской характеристики:.. «и уже, конечно, присяжный заседатель это тоже поймет, если найдет время и охоту подумать, рассудить»...

противником. Но теперь у него — иные приемы борьбы: уже не столько иронией разрывает оно «риторику» тонких словесных сплетений защитника, сколько в лирических вариациях, контрастно чередующихся с обличительными поучениями и призывами, развивает тему святыни семьи, «созидающейся неустанным трудом любви».

Драматический монолог (с цитатами из речи Спасовича) теперь как бы превращается в острый, страстный «разговор», в спор. Но на самом деле рождается лишь литературная иллюзия диалога: ведь писатель не дает Спасовичу произнести ни слова от себя. Он лишь воспроизводит как бы непосредственно перед самим Спасовичем отрывки из его речи, но совершенно меняя их «интонации», их экспрессивные формы. Речь Спасовича, как цитата во враждебном ей контексте, семантически деформируется в передаче автора.

Лишь в начале главы, после предварительной «оценки», после отрицательного обозначения смысла тех слов, которые защитник еще только должен сказать («Но столпы, настоящие Геркулесовы столпы, вполне начинаются там, где г. Спасович договаривается до»...), будто бы предоставляется речь непосредственно самому Спасовичу. Но «автор» тут же его обрывает: «Постойте, г. защитник, я пока не останавливаю вас на слове: «ворует», употребленном вами, но поговоримте немного про эту «справедливость гнева отца» (81).

Автор опять напоминает о «воспитании с трехлетнего возраста в Швейцарии» (где «сами же вы свидетельствуете» — девочка испортилась), о «безответственности» семилетнего ребенка. «В таких летах, чем же она сама-то могла быть виновною в своих дурных привычках и, в таком случае, где тут справедливость гнева отца?» Остро врезается в этот вопрос проблема «безответственности» ребенка. Спор о «безответственности» семилетнего ребенка протекает в форме «монологизованного диалога». В нем образ противника со всеми его возражениями предвосхищается и уже не осмеивается, но укоризненно покрывается слоем «заповедей», поучается «истинному» пониманию детской души. Остро сдвинут с места «слушатель» (resp. читатель). Он слит с образом автора, чтобы не быть включенным в образ Спасовича. Это — грозное предостережение (с точки зрения слушателя) и внушающая форма риторического воздействия (с точки зрения автора).

Экспрессия речи становится напряженной от остроты драматической ситуации. Этот прием риторической драматизации здесь основан на сплетении форм судебного спора и «моральной» проповеди, на экспрессивной двупланности. Получается своеобразная экспрессивная метафора.[1] Прежде всего устанавливается антитеза с включением в один из ее членов другой антитезы: мы все — и вы, г. Спасович: «Вы не можете оспорить этой безответственности семилетнего ребенка. У ней нет еще и не может быть столько ума, чтоб заметить в себе худое. Ведь вот мы все, а, может быть, и вы тоже, г. Спасович, — ведь не святые же мы, несмотря на то, что у нас ума больше, чем у семилетнего ребенка». Антитеза утверждается на острие метафоры, украшенной евангельским текстом и от этого приобретающей еще большую риторическую внушительность: «Как же вы налагаете на такую крошку такое бремя ответственности, которое может и сами-то снести не в силах. «Налагают бремена тяжкие и неудобоносимые», вспомните эти слова».

Так тема ответственности соединяется с темой святости. В связи с этим проблема исправления детей, проблема детской педагогики раскрывается в иных формах, противоположных толкованию Спасовича. И в этом «поученьи» пробивается на поверхность то «подводное течение», которое питало и направляло критические и обличительные тенденции: «Слушайте: мы не должны превозноситься над детьми, мы их хуже. И если мы учим их чему-нибудь, чтобы сделать их лучшими, то и они нас учат многому и тоже делают нас лучшими уже одним только нашим соприкосновением с ними. Они очеловечивают нашу душу одним только своим появлением между нами. А потому мы их должны уважать и подходить к ним с уважением к их лику ангельскому (хотя бы и имели их научить чему), к их невинности, даже и при

[1] А. П. Сумароков в статье: «Истолкование личных местоимений: я, ты, он, мы, вы, они» комически применяет название «тропов» к моторно-экспрессивным формам: «В брани относится отрицание ко второму лицу единственного числа, например: ты человек нечестный; из чего следует иногда пощечина; но то уже касается до тропов». Но — и во внекаламбурном плане — вопрос о семантической классификации форм словесной и моторной экспрессии и о приемах их соотношения — сейчас один из основных в стилистике. Ср. еще замечание кн. Вяземского о драматической речи Фонвизина: «В слоге его есть какое-то движение, какая-то комическая мимика, приспособленная с большим искусством к действующим лицам его. Определить, в чем состоит она, невозможно, но чувство ее постигает». 132—133 стр.

порочной какой-нибудь в них привычке, — к их безответственности и к трогательной их беззащитности». «Безответственность» сливается со «святостью», «святость» — с «человечностью». На фоне этих мыслей — резким контрастом выделяются «утверждения» Спасовича: «Вы же утверждаете, напротив, что битье по лицу, в кровь, от отца — и справедливо и не обидно».

Устанавливается тематическая антитеза «физического» и «душевного», «сердечного». И в той же патетической форме вопросов и ответов, на них даваемых — от лица противника, понятию обиды (как явления физического) противополагается понятие оскорбления нравственного, сердечного. «Ведь тут семь лет, всего только семь лет, ведь надобно же это помнить беспрестанно в этом деле, ведь это все мираж, что вы говорите! А знаете ли вы, что такое оскорбить ребенка?» И в образном раскрытии душевной экспрессии оскорбления еще более резко звучит антитеза «сердца» и «рассудка», наивного непосредственного сознания и рефлектирующего, бесплодного ума. Эта антитеза становится в параллель с противопоставлением авторского «я» — образу адвоката, углубляя этот контраст. Семантика «обликов» защитника и писателя органически переливается в формы тех противостоящих двух миров бытия, в которых оба этих образа раскрываются. Антитеза сердца и рассудка так отражается в изображении оскорбления, наносимого детям битьем: «Сердца их полны любовью невинною, почти бессознательною, а такие удары вызывают в них горестное удивление и слезы, которые видит и сочтет бог. Ведь их рассудок никогда не в силах понять всей вины их!»...

Лирическими вопросами внушительно и остро вводится образ ребенка, символически воплощающий оскорбление, и этому образу придано необыкновенно яркое моторно-экспрессивное выражение («сценическое» движение): «Видали ли вы или слыхали ли вы о мучимых маленьких детях, ну, хоть о сиротках в иных чужих злых семьях? Видали ли вы, когда ребенок забьется в угол, чтобы его не видали, и плачет там, ломая ручки (да, ломая руки, я это сам видел), — и ударяя себя крошечным кулачком в грудь, не зная сам, что он делает, не понимая хорошо ни вины своей, ни за что его мучают, но слишком чувствуя, что его не любят»... В свете этого символа, в свете этой детской «философии сердца» иное значение приобретают слова Спасовича о Кронеберге: «плохой пе-

д а г о г»: «это все то же, по-моему, что и неопытный отец или, лучше сказать, непривычный отец». И на разъяснении, в контраст этому обозначению, понятия истинного отца окончательно утверждается тема святыни семьи. Любопытно, что в образ отца, который создается по признакам, противоположным с отцовством Кронеберга, р и т о р и ч е с к и п е р е в о п л о щ е н ы «м ы», т. е. и а в т о р и с л у ш а т е л и с л и в а ю т с я с о б р а з о м и д е а л ь н о г о о т ц а: «Эти создания тогда только в т о р г а ю т с я в д у ш у н а ш у и п р и р а с т а ю т к н а ш е м у с е р д ц у, к о г д а м ы, р о д и в и х, с л е д и м з а н и м и с д е т с т в а, н е р а з л у ч а я с ь, с первой улыбки их, и затем продолжаем р о д н и т ь с я в з а и м н о д у ш о ю к а ж д ы й д е н ь, к а ж д ы й ч а с в продолжении всей жизни нашей. Вот это семья, вот это святыня! Семья ведь тоже с о з и д а е т с я, а не дается готовою, и никаких прав и никаких обязанностей не дается тут готовыми, а все они сами собою, одно из другого вытекают. Тогда только это и крепко, тогда только это и свято. Созидается же семья неустанным трудом любви».

Только теперь, когда все сюжетные звенья повести об истинной семье и о семье Кронеберга переосмыслены, Достоевский касается самого тяжкого обвинения против девочки, — обвинения в воровстве. Необходимо припомнить, что на этом слове «в о р у е т» прервал защитника автор в начале этой главы. В п л а н е с е р д ц а, а н е у м а вся сцена воровства теперь получает иное объяснение. Еще и еще раз напоминается о с е м и л е т н е м возрасте девочки: «Опять-таки семь лет, которые исчезают везде в вашей речи и в ваших соображениях, г. защитник! «Она воровала», восклицаете вы! Она крала!» К этому напоминанию о возрасте примыкает «анекдот» о том, как дети в этом возрасте понимают значение и цену денег. Рисуется разговор ш е с т и л е т н е й «в е с ь м а и в е с ь м а н е г л у п о й» д е в о ч к и с отцом, которого дочка эта умоляет сделать ей бесчетное количество дорогих покупок. Отец в ответ жалуется, что «негде денег взять». — «Не знаешь ты, как трудно они достаются». — «А ты вот что, папа, сделай», подхватила Лиля с весьма серьезным и конфиденциальным видом, «ты возьми горшечек и возьми лопаточку и пойди в лес и там покопай под кустиком, вот и накопаешь денег: положи их в горшечек и принеси домой»... Так побочными смысловыми ассоциациями доказывается непонимание роли и назначения денег ребенком — и уж во всяком случае не-

понимание «юридической» их природы, «откуда они в самом деле достаются, по каким законам, что такое банковые билеты, акции, концессии»...

С этими символическими формами подлинной «действительности» сопоставляется манера Спасовича определять словами «предметы» и «действия», воспроизводить картины событий. «Помилосердствуйте, г. Спасович, про такую разве можно говорить, что она д о б и р а л а с ь до денег? Это выражение и понятие, с ним сопряженное, применимо лишь к взрослому вору, понимающему, что такое деньги и употребление их». Поступку же девочки приискивается иное имя: «да такая если-б и взяла деньги, так это еще не кража вовсе, а лишь д е т с к а я ш а л о с т ь, то же самое, что ягодка черносливу, потому что она совсем не знает, что такое деньги». Пренебрежительными словами обозначаются приемы обвинения девочки («а вы нам н а с т а в и л и, что ей уже недалеко до банковых билетов, и к р и ч и т е, что это угрожает государству!»...), и иронически, путем ирреальных гипотез, путем доведения гипербол до абсурда, обнажается «бессмысленность» их: «Да и незачем ей денег, помилуйте: убежать с ними в Америку, что ли, или снять концессию на железную дорогу? Ведь говорите же вы про банковые билеты: «от сахара недалеко до банковых билетов», почему же останавливаться перед концессиями?»...

Эта страстная защита «девочки», эта волнующая проповедь «святынь», обращенная к адвокату, ниспровергающая все его мысленные и мыслимые возражения, драматически завершается вопросом: — «Ну, не столпы это, г. защитник?» И на этот вопрос звучит в опровержение «в о п л ь» защитника: — «О н а с п о р о к о м, о н а с з а т а е н н ы м с к в е р н ы м п о р о к о м»...

Прием драматизации достигает предела. Впрочем, фраза: «она — с з а т а е н н ы м... п о р о к о м», полная экспрессии возмущения, имеет два разных смысла в зависимости от того, в каком контексте ее понимать: она — «в о з р а ж е н и е», если видеть за ней образ защитника, если услышать в ней его к р и к, — и вместе с тем она — символическая характеристика всей защиты, характеристика, тоже полная экспрессии возмущения, но уже со стороны «писателя». В этом «крике» символически запечатлена вся «невозможность», вся «чудовищность» судебной драмы. — Эта драма — по одной этой реплике воссоздается перед читателем, в своих внутренних формах надругательства над детской душой. И в это сценическое «действо» взволнованно вры-

вается «автор» и останавливает «суд»: «Подождите, подождите, обвинители!». Автор не один: он за собой влечет «общество», всех читателей. Драматический «поединок» превращается в «состязание» сторон: обвинители и «вождь их хора» — адвокат, с одной стороны, общество и выразитель его чувств — автор, с другой. Автор возмущенно обращается ко всем обвинителям: «Крошечную девочку выводят перед людей, и серьезные, гуманные люди — позорят ребенка и говорят вслух о его «затаенных пороках»... Воля ваша, это невозможно и невыносимо, это — фальшь нестерпимая»... Негодующие вопросы страстно разоблачают перед обвинителями «грязь» адвокатских обвинений: «И кто мог, кто решился выговорить про нее, что она «крала», что она «добиралась» до денег? Разве можно говорить такие слова о таком младенце? Зачем сквернят ее «затаенными пороками» вслух на всю залу? К чему брызнуло на нее столько грязи и оставило след свой на веки?»

И, обращаясь непосредственно к Спасовичу, автор патетически отвергает «спектакль», устроенный защитником, приемы его игры, его актерскую маску, риторически обнажая цель защиты: «О, оправдайте поскорее вашего клиента, г. защитник, хотя бы для того только, чтобы поскорее опустить занавес и избавить нас от этого зрелища. Но оставьте нам, по крайней мере, жалость нашу к этому младенцу; не судите его с таким серьезным видом, как будто сами верите в его виновность»... И жалость, эмоция, чуждая «образу адвоката», им принципиально отвергаемая, признается основой общественной жизни.

Так в намеках назревает символическое обобщение контраста между образом адвоката и «автора» до пределов антитезы «государства» и «народа». А пока лишь казнится юридическая фальшь, отсутствие «жалости» к той святыне семьи, на которой, по словам защитника, держится государство: «Эта жалость — драгоценность наша, и искоренять ее из общества страшно. Когда общество перестанет жалеть слабых и угнетенных, тогда ему же самому станет плохо: оно очерствеет и засохнет, станет развратно и бесплодно»... И в ответ на эту патетическую речь звучит циническая реплика адвоката, завершающая структуру образа его: «— Да, оставь я вам жалость, а ну, как вы, с большой-то жалости, да осудите моего клиента».

«Спор» заключается иронической сентенцией автора: «Вот оно положение-то!».

Легко заметить, что композиция этого произведения Достоевского хотя и строится на совсем иных, можно даже сказать, на контрастно отличных, риторических и поэтических формах, чем речь Спасовича, но воспроизводит в целом ее композиционную схему: «введение», посвященное «образу адвоката»; повествование, которое течет по руслу стилистических разоблачений «ловких приемов» защитника; анализ «истязания», когда путем уничтожения «ягодок» противника создается образ детской «невинной» души, и, наконец, «защита», когда через отрицание «Геркулесовых столпов» адвоката внушается идеал «созидания» семьи— в поклонении ангельскому лику ребенка, в жалости ко всем слабым и угнетенным, ибо через общение с детьми растут человеческие чувства.

И заключению речи Спасовича противопоставлено «заключительное словцо об одной юной школе» в связи с темой: «Семья и наши святыни».

### 4. Об идейных нормах писательского „я“

У Спасовича защита держалась на параллелизме семьи и государства. Достоевский, отвергая этот параллелизм, защищает семью, как одну из «святынь». А святыни в «народном», обще-русском понимании — «не из полезности их состоят, а по вере нашей».

Противопоставление адвоката — и «не-юриста», авторского «я», сказывается в двух разных пониманиях «святынь». Два семантических плана, развивавшихся в контрастном параллелизме тематики «адвокатской» и тематики авторской, замыкаются антитезой «общества» и «государства», «законов» и «характера нашего общества». Фоном для этой антитезы служит образ святынь. В «государственном», «адвокатском» плане, это—«святыни quand même», «из полезности их», «чтобы отстоять им l'Ordre», «потому только, что на них крепко держится государство». В другом, «народном», «обще-русском», «нашем» аспекте — «святыни наши по вере нашей», «мы любим наши святыни, но потому лишь, что они в самом деле святы», и «ни одна наша святыня не побоится свободного исследования, это потому, что она крепка в самом деле». Этот контраст углубляется ярким отрицательным сравнением, противопоставлением «нас» «древним жрецам, отстаивавшим в конце язычества своих идолов, которых давно уже сами перестали считать за богов». Отсвет от этого сравнения падает и

на образы тех представителей закона, которые противостоят «нам», «обществу», — и отстаивают даже злоупотребление родительской властью, отстаивают эту власть quand même, во имя святыни семьи.

Но тема семейной святыни «идеальное» разрешение получает в иной, не «юридической», не «государственной» плоскости: «Святыня во истину святой семьи так крепка, что никогда не пошатнется от этого (т. е. от изобличения злоупотреблений родительской властью. В. В.), а только станет еще святее»...

В заключение с новой силой утверждается «авторский» план «действительности» путем открытой характеристики адвокатуры, как «юной школы изворотливости ума и засушения сердца, школы извращения всякого здорового чувства и, по мере надобности, школы всевозможных посягновений, бесстрашных и безнаказанных, постоянной и неустанной, по мере спроса и требования и возведенной в какой-то принцип, а с нашей непривычки и в какую-то доблесть, которой все аплодируют». Все эти определения собирают рассеянную по разным местам произведения вереницу эпитетов к образу адвоката. Но «писатель» — в противоположность этой школе «посягновений» — «не посягает» даже на адвокатуру, он только призывает всех «стать немного получше». И открывается взволнованным жестом идейная позиция «я», с которой оно вело атаку на адвокатуру: «Я неисправимый идеалист, я ищу святынь, я люблю их, мое сердце их жаждет, потому что я так создан, что не могу жить без святынь, но все же я хотел бы святынь хоть капельку посвятее: не то стоит ли им поклоняться!»

## 5. Заключение

1. С формами риторического построения связана особая, специфическая структура образа автора. Существуют в плане разных жанров риторической речи заданные «актерские» маски риторства. Они определяются экспрессивными формами речи, а — при переводе в сферу «исполнительского», «артистического» искусства, при произношении, — также особыми формами мимики и жеста, особыми формами моторной экспрессии. В соотношении с образом автора строится в риторическом произведении и заданный образ «слушателя». При всех различиях в типологии риторских масок — общей в них является особая, вызывающая сочувствие слушателя «тональность» характера и идеологии.

2. Характерным признаком «риторического» произведения обличительного типа является его внутренняя, имманентная «двуличность». Она определяется тем, что в словесной структуре его замкнуты два образа: «оратора», «автора» и его «противника». Не надо эту «полемичность», «двухсторонность» субъекта риторического повествования смешивать с вопросом об эмпирических слушателях или читателях. Напротив, от них-то и следует резко отграничить тот «образ антагониста», который воссоздается в композиции риторического произведения. В слушателе, читателе ритор обычно предполагает союзника, вернее внушает ему такое понимание. В этих экспрессивных тонах образ слушателя (напр., судьи) нередко включается и в конструкцию самой речи. Таким образом, аналогии с «диалогом» бытовой речи сюда не подходят, так как в его типических формах двойственность является обусловлѐнной наличием лишь двух социально данных (а не «фантазируемых» в структуре каждого высказывания) семантических сфер — «автора» и «слушателя», собеседника. Если уж прибегать к аналогии, то ближе будет монолог актера в драме: обращенный к зрителю, он все же конструктивно имеет ввиду иного «партнера». Но параллель тут — неполная. В риторическом произведении «противник» всегда создается, как отрицаемый образ, структурные формы которого окружаются соответствующей экспрессивной атмосферой. Очерчиваются некоторые «идейные» нормы оценки, и в их аспекте авторское «я» сокрушает позицию своего противника. В ораторском монологе оказывается заложенной диалектическая антитеза.

3. В патетическом строе риторического произведения создаются особые формы драматизации. Ареной их делается «душа человека». Возникает структура «уединенного» монолога. Но «уединение» — только символический прием, позволяющий ритору — в плоскости своего непосредственного сознания — разыгрывать сцены борьбы идей, прикрепленных к поставленным в контрастную параллель силуэтам персонажей. В этой «контроверзе» ораторский монолог получает форму «многоголосой», диалогической структуры, однако, без всякой «театрализации», без всякого «представления» манеры речи разных персонажей. Получается диалог не лиц, а систем мировоззрения, условно воплощенных в лица.

4. В «языке страстей», в риторических фигурах особенно остро Достоевским показаны формы иронических метафор, с функцией риторического изобличения, и приемы «символических», скры-

тых приравнений. Группа символов, риторический смысл которых раскрыт прежде всего, становится своеобразными риторическими «конденсаторами». К ним возводится и в них скопляется энергия риторического отрицания.

5. Формы драматизации могут быть повернуты риторически, приспособлены к патетике взволнованного монолога. Особенно широкие риторические возможности заключаются в приемах моторно-экспрессивной символизации, в оксюморном истолковании экспрессивных выражений, в патетических комментариях к драматическим сценам.

---

## IV. БЕСЕДА САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА О „ДЕЛЕ“ КРОНЕБЕРГА И СПАСОВИЧА

### I. Проблема эзоповского языка

Речь Спасовича вызвала публицистический отклик у Салтыкова-Щедрина, который посвятил ей главу (5) своих «Недоконченных бесед».

В статье Салтыкова-Щедрина нет того непосредственного единства идейной конструкции, которым поражает «дневник» Достоевского. В ней, пересекая одна другую, сцепляются нитями уголовного процесса г. Кронеберга три темы: одна — об общественно-бытовых, социальных основах и судопроизводстве этого дела, как типических явлениях современной действительности, другая — о компромиссе, как оси мира, и третья — об адвокатуре и литературе. Все темы развиваются в отрицательном, следовательно, ироническом и сатирическом плане.

Получается такая смысловая структура: «дело» Кронеберга является смысловой «поверхностью», предметным слоем, в котором, при продвижении вглубь, оказываются заложенными некоторые общие «идейные» формы наличной действительности. Они иронически показываются «автором», который вскрывает с обманчивой, противоречивой экспрессией торжественного глубокомыслия и презрительной издевки их «алогизм», их «низменность». Следовательно, постулируется, предполагается, как заданный и, в сущности, неразгадываемый, не «воплощенный», круг идей — норм, в аспекте которых осуществляется «обличение» натуры — на основе «несоответствия» этим нормам.

Эти идеи-нормы полагаются общеобязательными для «литературы», но они не указываются непосредственно, на них лишь делаются намеки. Они должны пониматься по контрасту, по противоположности с отрицаемыми смысловыми формами. В обли-

чительном произведении Щедринской манеры даны лишь отрицательные темы: утверждаемые — только заданы, сделаны объектом многозначительных намеков и загадок. Их «невысказанность», спрятанность между строк должна увеличивать их «притягательную», внушающую силу: в соответствии с этим «справедливее», «благороднее» кажутся обличения. «Эзоповский язык» — это лишь особая форма риторической структуры, рассчитанная на игру намеками и недомолвками, которая мотивируется своеобразным социально-политическим «табу». [1] В риторических структурах этого типа «темы» вне-положны «сюжету» повествования. Сюжет служит лишь плоскостью отражений: его формы делаются символами утаенных идей, по контрасту воплощая в себя их антитезы. Непосредственное обнажение в тематике сюжета «язв общества», своеобразное разоблачение алогической пошлости и гнусности быта, которые открываются в попытке представить логически механизм его структуры, — все это образует лишь первую ступень условно-символической схематизации. В формах судебного «дела» усматриваются некоторые общие нормы обличаемой «действительности». «Дело» вдвинуто в контекст общественно-бытовых, социальных сатирических очерков, покрыто семантикой всеобщего отрицания. «Случай» расширяется до пределов типической схемы. Она, эта схема, затем начиняется политическим обличением, которое символически концентрируется в теме компромисса. Эта тема, привязанная к образу Спасовича, который поставлен в параллель с Луи-Бланом, уже почти совсем «запредельна» смысловым формам судебного «дела». Она находит в них лишь «неполные», «односторонние» соответствия, скорее выисканные, чем непосредственно данные.

Образ Спасовича, как символическое воплощение компромисса — приводит исследователя к теме адвокатуры, как явления, враждебного литературе. Антитеза литературы и адвока-

[1] Ср. характеристику риторических функций эзоповского языка Салтыковым-Щедриным в главе IV «Недоконченных бесед»: «Создалась особенная, рабская манера писать, которая может быть названа Эзоповской, — манера, обнаруживающая замечательную изворотливость в изображении оговорок, недомолвок и прочих обманных средств... В виду общей рабьей складки умов аллегория все еще имеет шансы быть более понятной и убедительной, и, главное, привлекательной, нежели самая понятная и убедительная речь. Ясная речь уместна там, где уже народился читатель, которого страшными словами не удивишь»... (551 стр.).

туры — на фоне проблемы «телесных воздействий» и компромисса — является стержнем всего литературного трактата.

Этими замечаниями, в сущности, исчерпана смысловая канва Щедринской риторики.

## 2. Игра логическими формами

Уже эпиграфом задана обличительная «установка». Эпиграф — из неизданной книги: «Житейские разговоры в отходной яме» — явно иносказателен. Символ «отходной ямы» через адвокатуру идет ко всей действительности. Образы «золотарей», этих «отчаянных людей, которые и должность свою справляют и хлеб едят», — воплощенные в личности Спасовича, перекидываются к сторонникам компромисса.

Изложение процесса ведется «протокольным» стилем, имеет форму строго-логического, официального отчета. Но приемы иронического освещения распространены на все детали происшествия. Путем каламбурного переосмысления антитезы в выражении: «женщина не блестящая, но полезная» — сокрушен образ девочки:... «задавшись мыслью сделать из своей дочери «женщину не блестящую, но полезную», молодой отец с огорчением заметил, что в ребенке уже укоренились некоторые дурные привычки, при существовании которых женщина хотя и может быть блестящею (в благонамеренном мире кокоток), но ни в коем случае не имеет права на звание полезной»... Точно также образ Кронеберга, как педагога-самоучки, «сказавшего себе: «не нужно мне никаких советов, ничьей помощи, я сделаю все сам», сразу же отрицательно проецируется в его среду, которая иносказательно характеризуется «системой телесной наказаний»: «А в этой среде педагогика одна: плюхи, ежели дело не терпит отлагательств, и розги, если можно вести дело искоренения пороков с чувством, с толком, с расстановкой». Отрицание этой педагогики комически обосновано на логическом анализе ее «невыгод», приведших в конечном итоге «педагога» на скамью подсудимых. Несоответствия логической цепи построения, развернутой по схеме последовательно вытекающих одно из другого умозаключений, тем предметно-смысловым формам, которые иронически наполняют эти умозаключения, — образуют неожидан-

ный риторический ход. Сцеплены иронически две нити символов — «высоких», «духовных» — и «физических». Их каламбурным сплетением демонстрируются воспитательные невыгоды телесных воздействий: «Но система телесных воздействий имеет троякую невыгоду. Во-первых, она действует медленно, ибо относится к злой воле ребенка не непосредственно, а при участии некоторых посредствующих членов, которыми являются — со стороны воспитывающего — розги и кулак, а со стороны воспитываемого — бренная оболочка бессмертной его души, и преимущественно задние ее части. Понятно, что через спину и при том при помощи розги, не имеющей в себе ничего духовного, гораздо труднее проникнуть до души, нежели при помощи убеждения, которое, как начало тонкое, имеет свойство действовать на душу непосредственно»...

Последующие «невыгоды» переводят внимание к судебному процессу.

В «судебном следствии» также иронически обнажаются его логические корни, «три капитальных пункта»: 1) вопрос о возбудительницах процесса; 2) вопрос о заслуженности розог и оплеух, иначе: о количестве наклонностей полезной женщины в девочке, 3) о педагогических приемах Кронеберга. Разбор дела ведется по этим «пунктам», и по каждому пункту демонстрируются «язвы общества».

В связи с первым вопросом, который комически сведен к теме — об очерненной репутации дворничихи за историю о пропавшем цыпленке (стоимостью в 80 коп.), — обличаются «люди, которые из всех побуждений, двигающих человеком, верят только в побуждение, заставляющее ради 80 копеек предавать своего ближнего». И из сферы гнусной действительности выделяется «чистый образ сердобольной дворничихи», — единственного положительного персонажа в мире Салтыкова-Щедрина.

По второму пункту — отмечается «солдатская откровенность» доктора Сусловой, «выдавшей аттестат» девочке на всю жизнь заявлением об ее онанизме и «неуменьи управлять естественными нуждами». И на этом «аттестате» иронически строится характеристика девочки, и невольно отсюда выводится «алогическая», но стилистически оправданная

дилемма для присяжных: «Ежели уже до начала судебного преследования Мария Кронеберг не умела управлять своими естественными надобностями, то не будет ли вынесенный подсудимому обвинительный приговор косвенным для нее поощрением и впредь усердствовать в том же ложном направлении?» Так издевательства по всем направлениям сеются.

По третьему пункту иронически противополагаются показания «свидетелей-неученых», признавших наказания девочки «житейскими», экспертизе ученых, которая ничего не сказала «прямо, по-сусловски» и запутала дело «в лабиринте противоречий и оговорок». «Противоречия» же облекаются в форму двух непримиримых вопросов: с одной стороны, «уже не Мария ли Кронеберг виновата тем, что принадлежит к числу таких субъектов, малейшее прикосновение к телу которых производит синяки?» с другой стороны, «для чего же, однако, г. Кронеберг избрал предметом своих педагогических воздействий дочь, а не солдата, малейшее прикосновение к телу которого синяков не произведет?» Так приемом последовательной логизации форм, семантически» «обращенных», т. е. вывернутых алогической стороной, опорочено и «дело», и судебное следствие по нему. На очереди — самый судебный процесс.

Иронически вводится характеристика Спасовича, как «самого солидного и дельного адвоката» (независимо от талантливости), всегда стоящего на почве фактов». Поясняется смысл этой «почвы фактов» — применительно к адвокатскому языку: «прежде всего интересуется не тем, действительно ли преступление имело место, а тем, не имеется ли для него оправданий в законе, и могут ли быть опровергнуты представляющиеся в деле улики?». Личный образ адвоката выступает на фоне иронического освещения деловой плоскости адвокатства, с намеками на пропасть между «адвокатом, только адвокатом» и «философом, публицистом», с намеками, которые потом отзовутся антитезой адвокатуры и литературы (Спасович «не допускает чувствительности и бесплодных набегов в область либерального бормотания»).

Анализ речи Спасовича также основан на логически-неумолимой иронии, которая разоблачает реальную бессмыслицу юридических умозаключений, их «беспредметный» формализм: «жаль, что под-

судимый сознался в пощечинах, а не будь этого сознания, не было бы и пощечин»... «Сечение — было; этого никто не отрицает; сам подсудимый сознался в этом, и на этот раз сознался кстати, потому что иначе нельзя было бы объяснить происхождение знаков на руках и на ногах. Tout se lie, tout s'enchaine dans ce monde,—сказал некогда Ламартин, и прибавил: alea jacta est, т.-е. когда собираешься сечь, то имей в виду, что секомого нужно держать за руки и ноги, вследствие чего у него несомненно образуются синяки». Прием комической подстановки под «мудрые» изречения «низких» смыслов — характерная форма сатирического изображения. Оно почти всегда связано с игрой «логическими формами». Эта игра ведет к всевозможным перестановкам смысловых рядов, к их неожиданным соприкосновениям, лишенным видимой логической связи. Этим приемом Салтыков-Щедрин доказывает логическую «порочность» той юридической связи понятий, на которой строил свою защиту Спасович. Напр., разбирая исследование «знаков» на ягодицах девочки, предложенное адвокатом, Щедрин ставит в непосредственное отношение к нему проблему наказания, как педагогического понятия: струпья на ягодицах... «суть не что иное, как местное омертвение кожи, которая сходила и заменилась новой. Да и самый вопрос этот не медицинский, а педагогический, ибо медик не может определить ни пределов власти отца, ни силы неправильного наказания (?), — все это могут определить только инспекторы и учители гимназии»...

Таким образом, изложение речи Спасовича, комически обессмысленной, —изобличает и чисто формальный, далекий от подлинной «почвы фактов» характер адвокатской софистики, [1] и «гнусность» всей атмосферы суда. Все это потом откровенно расценивается в моралистическом комментарии к тирадам Спасовича о воровских наклонностях девочки. Сам Спасович прирав-

[1] Салтыков-Щедрин, издеваясь над Спасовичем, восклицает о Кронеберге: «Плохой педагог, неосторожный судья — и больше ничего. Вот если бы его за это предали суду, тогда был бы другой разговор! Тогда его можно было бы даже присудить к высшей мере наказания, т. е. к отдаче на покаяние в педагогическое общество (но тогда можно было бы также доказать, что суждение о достоинстве той или другой педагогической системы до присяжных не относится»)...

нивается к тем «о с т е р в е н е л ы м п е д а г о г а м, которым до того постыло воспитательное ремесло, что они в каждом воспитываемом готовы усматривать будущего злодея». Мнения его «отзываются не то старческим бессилием, не то ребяческими пеленками». Этому образу адвоката соответствует иронически-презрительная характеристика его аудитории, т. е. «общества», воображение которого адвокат стремится поразить.

Итак, обзор дела Кронеберга у Салтыкова-Щедрина в стиле официального доклада разоблачает механизм формально-логической лжи адвоката, общую атмосферу суда, как «отходной ямы», — и вместе с тем полное соответствие судебной педагогики «духу общества». «Все сделали свое дело. Г. Кронеберг сек свою дочь, но без просечения кожи; а ежели она кричала, то потому только, что вообще «кричать горазда». Г. Спасович исполнил свое провиденциальное назначение бесподобно, т. е. доказал, что клиент его наказывал не произвольным аллюром, но на точном основании указаний, представляемых судебною практикой. Присяжные вынесли оправдательный вердикт. В о в с е м э т о м н е т н и ч е г о н и н е о б ы ч н о г о, н и у д и в и т е л ь н о г о»... Так эпизод, со всеми его отрицательными свойствами, схематически обобщается до типической картины современной общественной жизни.

### 3. О приемах риторической трансформации

Возведенное на степень типической схемы современной действительности, дело Кронеберга становится резервуаром, откуда черпаются символы для обличения разных явлений общественной жизни. В этот риторико-символический план прежде всего переводится образ Спасовича. Он концентрируется теперь в одной черте, которая названа «нравственным и умственным двоегласием». Это «двоегласие» сказалось в отношении адвоката к вопросу о пощечинах: он принципиально — против пощечин, но «видит в них, тем не менее, своего рода воспитательный пантеон, к которому надо приближаться с осторожностью, а лучше всего ожидать с терпением, пока он сам собой не рухнет. — А не рухнет он никогда — невольно проговаривается при этом уважаемый оратор и адвокат»... Уже в этой характеристике «двоегласия» заложены смысловые формы, которые указывают на его «общность», на более широкую применимость, чем вопрос о пощечинах. Далее и раскрывается в с е м и р н ы й х а р а к т е р

«двоегласия», возведенного в «политическое и философское учение под именем учения о компромиссах и сделках». Этот прием моралистической схематизации образа установлен еще Гоголем в «Мертвых душах». Персонажи у Гоголя — прерывисты. Их образы часто рассекаются «вдоль» по какой-нибудь одной черте, останавливаются в своем художественном развитии, и по данному признаку (как образ Коробочки — по «дубинноголовости») делаются универсальными символами человека вообще. Этот прием в сферу фельетона транспонирован Салтыковым-Щедриным и сделан одной из форм Эзоповского языка. Так и Спасович объявлен выразителем компромисса в мировом масштабе, компромисса, как символа общественно-политической, «исторически-организованной игры, в которой никакой цели никогда не достигается, хотя все формы неуклонного поступательного движения имеются на-лицо»...

Далее, уже в полном отрыве от соответствий с образом Спасовича, яркими красками рисуется «практика компромиссов», состоящая в стремлении к «устройству внешних форм движения, т. е. к дисциплине и субординации», когда сделавшиеся придирчивыми, подозрительными люди «погрязают в мелочах, начинают все прикидывать на золотники и вершки и от этих вершков ставить в зависимость успех поступательного движения в беличьем колесе»; когда «человек, который первоначально ни о чем не хотел слушать, кроме maximum'а, преспокойно съезжает себе на minimum и упорно сидит в новосозданной им раковине умеренности до тех пор, пока горячая волна жизни не вымоет его оттуда»... Эта широта семантических отклонений дает возможность Салтыкову поставить в параллель с образом Спасовича, как символом компромисса на русской почве, где «человеческая мысль может от времени до времени высказываться лишь по поводу частных случаев, проявляющихся преимущественно на судоговорениях», — образ Луи-Блана.

Глубоко погружаясь в толщу политической злободневности, двигаются два неожиданно сближенных смысловых ряда — политическая программа Луи-Блана и соответствующий ей в плане русской действительности манифест Спасовича о розге.

Политические декларации Запада «переводятся на язык русских пощечин». Нет нужды подробно описывать смысловые формы этого параллелизма, риторически направленного против русской общественно-политической жизни. Достаточно привести

одну иллюстрацию. Луи-Блан, призывая к медленному и терпеливому шествию («двигаться вперед, отступая») по пути общественно-политического прогресса, заявлял: «Мне, конечно, не безызвестно, любезные сограждане, что в трудном шествии человечества к царству правды необходимы известные станции»... В плане русской действительности, воплощаемой в образе Спасовича и его трактате о розге, эта риторическая метафора реализуется, развиваясь, в такую картину: на пути к нормальному порядку... «следует довольствоваться необходимыми станциями, в числе коих г. Кронеберг составляет такую, на которой поезд, стремящийся в царство правды, останавливается для сечения до тех пор, покуда об этом не будет заявлено в участке». Таким образом, все персонажи процесса обращаются в общественно-политические символы. И вся декларация Луи Блана о вреде «прыжков», «излишней быстроты», переведенная Салтыковым на язык Спасовича, т. е. русской государственности, принимает форму такого благоразумного лозунга: «Шествуйте вперед к царству, изъятому от пощечины, но знайте, что вас ждет путь долгий и трудный, у цели которого нельзя очутиться одним прыжком, и что путь этот весь усеян пощечинами»...

Семантический параллелизм двух «идеологий», как прием риторического построения, может развиваться контрастно от начала — к концу: члены его, сопоставленные вначале, потом могут повернуться друг к другу формами несоответствия. Тогда еще сильнее бывает экспрессивное напряжение тех смысловых форм, которые двигаются по линии «несходств». И Салтыков-Щедрин отрывает образ Спасовича от символических форм декларации Луи-Блана, еще ниже погружая его в яму беспросветных компромиссов. Несходство открывается в теме идеала. Луи-Блан, проповедуя уступки, советует не терять из виду идеала. Спасович же «относится к идеалу беспощечинности мрачно, почти безнадежно».

Проблема пощечин — в свете идеала — у Спасовича получает непримиримо двойственное выражение: намекая на возможность каких-то беспощечинных педагогических идеалов, он «вслед за тем объявляет, что идеалы эти следует положить в шкап и навсегда запереть на ключ». Это противоречие риторически обобщается Салтыковым до функции символической характеристики всей вообще русской адвокатуры,

которая, понимая, что «жалкие слова имеют еще очень большое значение в современном обществе», к своему кляузническому профессиональному делу подбавляет чувствительные примеси. Так на почве анализа «несоответствий» в речи Луи-Блана и Спасовича вырастает новая риторическая тема об адвокатах, которые «за прогоны готовы посетить какую угодно область теоретических общностей». Но эта тема выводит публициста опять за пределы истории Кронеберга к новой злободневной проблеме о литературе, как «старшей сестре адвокатуры в либерализме», и об опеке ее над «защитником вдовы и сироты».

### 4. Адвокатура и литература

Вокруг образа адвоката собираются аттрибуты, враждебные «идеалам и перспективам литературы». «Внутренней формой» адвокатской профессии делается понятие ремесла. Ссылкой на классическую страну адвокатов — Францию — доказывается, что адвокат — ремесленник, для которого существенны не вопросы жизни, а «ловкое обращение со статьями законов, точно так же, как в некоторых ремеслах главную роль играет ловкое обращение с иглою, шилом, заступом и т. д.»

Презрение к адвокатуре внушается подбором метафор, символических предикатов к образу адвоката: адвокат «валяется в первородном грехе»... — «адвокат, видя виновника злостного поджога «покрытым сажею пожарища, взялся омыть его банею паки бытия»... — адвокатура «всегда имела в виду только то, как бы «слопать боженьку», чтоб никто этого не заметил». Любопытно отметить риторические функции этих «опрокинутых» церковнославянизмов, которые через слово — «слопать» переходят в физиологическую сферу натурального изображения: «наконец, в адвокатскую похлебку попал такой жирный кус, что долго сдерживаемые страсти не устояли». Такими семантическими формами вымощен свой профессиональный путь адвокатуры. Он гиперболически освещается такими образами, как «кошмар кляузы». И этими приемами достаточно ясно определено положение адвокатуры в ряду разнообразных ремесл. Побочными смысловыми звеньями движется мысль о вредном влиянии этого «ремесла» на общество: «Кляуза в последнее время отнимала слишком много досуга у публики и заслоняла от ее глаз другие интересы,

гораздо более важные»... Отрицанием адвокатуры углубляется тот тематический ряд, который был связан с проблемой компромисса (ведь он был дан через образ адвоката). Это обличение адвокатуры выполняет двойственную риторику-символическую цель — и непосредственного уничтожения «кляузы», как одной из форм современного общественного быта, и опосредственного образом Спасовича протеста против политики компромиссов. И это обличение получает еще большую силу на фоне противопоставления адвокатуры литературе. Величие литературы, устремленной к «идеалам и перспективам будущего», контрастно оттеняет ремесленно-торгашескую природу адвокатуры, ограниченной «идеалами прошлого». «Литература служит обществу, адвокатура — клиенту». Правда, и литератор, и адвокат обладают одним и тем же орудием для достижения своих целей — словом. Этим орудием Салтыков и наносит самый больной удар адвокатуре, намекая на особые функции слова в адвокатской практике: «А что касается общего орудия слова, то *ведь оно раздается и на Сенной*».

## 5. Заключение

1. В сатирическом изображении источником острых риторических эффектов является игра логическими формами. Анализ ее приемов, «фигур мыслей» — сложная проблема риторики.

2. Прием символической схематизации, состоящей в раздвижении пределов частного случая до норм обще-политического значения, ведет к своеобразной риторической обработке материала: злободневные общественно-политические темы не извлекаются из материала, а, так сказать, ему навязываются. Темы в этом случае внеположны «сюжету».

3. Формы Эзоповского языка, мотивированные социально-политическим «табу», — особая категория риторической выразительности.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ.

Из проблем, связанных с изучением языка художественной прозы, в этой книге выдвинуты те, которые наиболее характеризуют «бытовую», «социально-прагматическую» природу прозы. Естественно, что формы прозы, близкие к стиховым, не нашли здесь анализа и освещения. Проблема «поэтичности» прозы также была сознательно ограничена. Перекрестки путей культуры и литературы больше всего привлекали внимание автора. Поэтому вопросы «риторических форм» выступили на первый план. Эти вопросы, конечно, не исчерпывают изучения прозы, они его лишь начинают. Проза движется от быта к литературе и обратно. Поэтому для историка языка она — и та «скрещенная» словесная форма, которая принципиально привлекательна для лингвистики, — и та языковая «мифология», которая определяет структуру «мировоззрения», отлагающегося потом в системах общей — письменной и разговорной — речи.

## ОГЛАВЛЕНИЕ.

